



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Översättarutbildningen

EXAMENSARBETE HT 2022

KANDIDAT I ÖVERSÄTTNING

med källspråk franska

Studie i svart

Om överföringen till svenska av verkspråket
i den franska roman noir-deckaren *Total Khéops*
av Jean-Claude Izzo

Författare:

Lisa Österlund

Handledare:

Lisa Holm

Sammandrag

Detta är en komparativ studie där min egen översättning till svenska av ett textutdrag från den franska roman noir-klassikern *Total Khéops* (1995) av Jean-Claude Izzo jämförs med originaltexten. Arbetet har utförts med textanalytisk metod och inleds med en källtextanalys. Efter en redogörelse av de överväganden som gjorts inför översättningen följer en stilanalys av romanutdraget, varefter fyra centrala översättningsproblem undersöks. Syftet är att ringa in särdrag som utgör *verkspråket* i utdraget och undersöka hur dessa överförs. Analysen visar att källtextens särpräglade rytm och ton skapas av talspråksmarkörer, lakoniskt språk och en relativt stor andel korta och icke satsformade meningar och att verkspråket behövt anpassas med många olika *shift* för målversionen.

Engelsk titel: *A Study in black – On transferring the specific work language of the French roman noir Total Khéops by Jean-Claude Izzo from French to Swedish*

Nyckelord: verkspråk, textsprog, langue-texte, stilanalys, översättningsanalys, roman noir, deckare, kriminallitteratur, Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, Marseille

Innehållsförteckning

1 Inledning 4

2 Källtextanalys 5

2.1 Romanen i sin kontext 5

2.1.1 Genrediskussion 7

2.2 Romanens handling, motiv, teman och personer 10

2.3 Romanens narratologiska struktur 12

2.4 Översiktligt om romanutdragets stildrag 14

2.5 Syntes 14

3 Överväganden inför översättningen 15

3.1 Översättningsstrategi 16

3.2 Översättningsprocessen 16

4 Översättningsanalys 17

4.1 Tidigare forskning 18

4.2 Metod och material 20

4.3 Analys och resultat 21

4.3.1 Analys av centrala stildrag i romanutdraget 21

4.3.1.1 Ord, uttryck och stilfigurer 21

4.3.1.2 Syntax och meningsbyggnad 25

4.3.1.3 Polyfoniska drag 27

4.3.2 Näranalys av fyra översatta passager 28

4.3.2.1 Romaninledningen (exempel 1) 28

4.3.2.2 Kärnpassage om Marseille (exempel 2) 32

4.3.2.3 Lokalt och socialt färgade dialoger (exempel 3.1 & 3.2) 35

4.4 Syntes 37

5 Diskussion 38

Litteratur 41

1 Inledning

Kriminallitteratur har länge haft en framträdande position i Sverige. I *Mordens marknad* (2017) fastslår litteraturvetaren Karl Berglund att kriminalromanens starka ställning under 2000-talet ”saknar motstycke i den svenska litteraturens historia” (2017:9). Det inte bara lånas och köps övervägande kriminalromaner i Sverige¹, svensk spänningslitteratur översätts också i hög utsträckning. Sedan 1990-talet har exempelvis Frankrike utvecklats till en viktig marknad för svenska deckare (Tegelberg 2021:197–264). Den svenska exporten kan sägas ha pågått sedan 1960-talet då Maj Sjöwall och Per Wahlöös stilbildande romanserie om Martin Beck (1965–1975) gav eko i världen och lade grunden till den moderna polisromanen (Blom 2023). Serien uppmärksammades för sin samhällskritik, aktuella politiska frågor samt beskrivning av lagarbetet vid poliskåren. I dess efterföljd har författare som Henning Mankell och Stieg Larsson verkat i en liknande samhällskritisk tradition och befäst bilden av Sverige som central kriminallitteraturaktör.

Trots den vikt vi i Sverige tillmäter spänningsgenrer är andelen kriminallitteratur som översätts till svenska från andra språkområden än den anglosaxiska marginell. Syftet med denna studie är därför att undersöka en sådan titel – den franska bästsäljaren *Total Khéops* av Jean-Claude Izzo – då denna roman hyllats och lanserats i ett flertal länder sedan den publicerades i Frankrike 1995 men ännu inte översatts till något skandinaviskt språk. Förhoppningen är att en studie av texten utifrån ett översättningsvetenskapligt perspektiv ska kunna ge kunskap kring om det finns särdrag i källtexten – genrebundna, språkliga, kulturella eller andra – som kan bedömas vara problematiska vid överföringen från franska till svenska, vilket i så fall möjligen skulle kunna utgöra en delförklaring till varför boken inte lanserats på svenska.

Studien är tvådelad. Uppsatsens fokus ligger i kapitel 4, vilken utgörs av en analys av min egen översättning till svenska av ett utdrag på cirka 6 000 ord från inledningen av *Total Khéops*. I analysen undersöks några centrala översättningsproblem som uppstått vid överföringen. Som grund för denna översättningsanalys ligger den källtextanalys av verket som görs i kapitel 2 i syfte att skapa förförståelse om verkets karakteristiska drag.

¹ Trenden bekräftas av färsk försäljningsstatistik från Svensk Förläggareförening i sin månadstopplista ”Oktober 2022: Skönlitteratur”, https://forlaggare.se/wp-content/uploads/2022/11/oktober_2022.pdf, samt av utlåningsstatistik som publicerades av Sveriges Författarfond i oktober 2022 gällande utlån vid svenska folk- och skolbibliotek för 2021, <https://www.svff.se/pdf/Titeltopp%202021.pdf>.

Då den övergripande svårigheten vid översättningen av källtexten har utgjorts av problem som kan kopplas till språkets samtliga nivåer – exempelvis hur ord och uttryck, stilnivå, meningsbyggnad och interpunktion bäst kan överföras från franska till svenska för att bibehålla samma grundläggande ton i verket – lyder frågeställningen som översättningsanalysen vill besvara som följer: Genom vilka specifika förändringar (*shift*) av källtexten vid översättningen av texten till svenska kan det så kallade *verkspråket* i Jean-Claude Izzos roman *Total Khéops* överföras så att tonen i den svenska versionen ska bli så lik originalets som möjligt? Det centrala begreppet *verkspråk* kan i korthet förklaras som den specifika användningen av lexikala, syntaktiska och retoriska element i ett visst litterärt verk (se vidare delkapitel 4.1). Arbetet utförs med textanalytisk metod och genom en kvalitativ näranalys av fyra olika källtextpassager, vilka valts för att de utgör centrala avsnitt med flera svårigheter avseende överföringen av källtextens grundläggande ton.

I arbetet omnämns *Total Khéops* även med sin kortform *TK* och sidnumreringen hänvisar till utgåvan från 2001. Begreppet *källtexten* (KT) refererar till utdraget om 28 sidor från romanens inledning (*TK*: 41–69) vilket omfattar kapitel 1 och början på kapitel 2. Textutdraget omfattar därmed inte romanens prolog. Begreppet *måltextern* (MT) åsyftar min egen översättning av KT. Alla översättningar till svenska från *TK* är mina egna.

2 Källtextanalys

Detta kapitel beskriver källtextens viktigaste förutsättningar och drag. Inledningsvis ges en bild av romanens kontext och genre (2.1). Härfter beskrivs handling, centrala motiv, teman och personer (2.2). I delkapitel 2.3 förklaras utdragets narratologiska struktur och i 2.4 ges en kort översikt av textens stildrag. En syntes återfinns i 2.5.

2.1 Romanen i sin kontext

Romanen *Total Khéops* skrevs av journalisten Jean-Claude Izzo som ett beställningsuppdrag för det anrika bokförlaget Gallimard i Paris efter att förlaget råkat få se en novell som Izzo skrivit om Marseille. Gallimards tanke var att novellen i utvidgad

form skulle passa som jubileumsutgåva vid femtioårsfirandet av deras kända imprint "Série noire" (Matalon 2020:121–122). När *Total Khéops* hamnade på de franska bokhandelsdiskarna i maj 1995 blev den en oväntad succé. Romanen recenserades i flertalet stora franska dagstidningar² och mottogs mycket positivt (Matalon 2020:129). Inte minst tog recensenterna fasta på Izzos beskrivningar av Marseille, och han liknades stilmässigt vid den amerikanske kriminalförfattaren Raymond Chandler (ibid.), vilken var en av 1930-talets portalfigurer i USA för den så kallade hårdkokta ("hard-boiled") deckartraditionen, där Chandlers slagkraftighet, jargon, slang och svarta samhällssyn var skolbildande (Broberg 2005:29–49). 1996 tilldelades *TK* litteraturpriset Trophée 813³ för 1995 års bästa franskspråkiga kriminalroman, och Izzo hade därmed – på kort tid – både blivit känd som kriminallitteraturförfattare och fått sitt förstlingsverk inom detta fält konsekkrerat. På Gallimards begäran skrev Izzo ytterligare två delar i serien, *Chourmo* (1996) och *Solea* (1998), trots att han nu var sjuk i lungcancer. Izzo dog år 2000 och för eftervärlden är det framför allt för dessa tre romaner som han skrev mot slutet av sitt liv som han är hågkommen. Serien kallas även *La Trilogie marseillaise* ("Marseilletrilogin").

Det är dock viktigt att påpeka att Izzo debuterat med en diktsamling (*Poèmes à haute voix*) redan 1970 och att han gett ut en rad titlar inom genrerna sakprosa, dramatik och lyrik. Han började sin bana som journalist vid vänstertidningen *La Marseillaise*, arbetade senare även som manusförfattare och informationsansvarig för flera litteraturfestivaler och var långt ifrån en författarnovis vid romandebuten.

Då *Total Khéops* i dag har sålts i cirka 430 000 exemplar i Frankrike och översatts till femtotalet språk⁴, och även legat till grund för en långfilm och en uppmärksam tv-serie (Matalon 2020:147–148), kan det finnas fog att kalla *TK* en modern fransk kriminalklassiker. Men trots att verket åtnjuter en hög status är det inte lätt att avgöra dess genre. Då genretillhörighet är en viktig nyckel för förståelsen av ett verk ska här några grundläggande begrepp rörande källtextens genre redas ut.

² Dessa recensioner från 1990-talet är ej digitaliserade och kan ej nås via svenska databaser men enligt Matalon (2020:129) publicerades positiva recensioner i följande större dagstidningar: *Libération*, *Le Quotidien de Paris*, *Le Monde*, *Le Nouvel observateur*, *Le Parisien libéré*, *Le Figaro littéraire*, *Le Matin*, *L'Express*, *L'Événement du jeudi* och *Le Magazine littéraire*.

³ Delas ut av det franska sällskapet "813 – Les amis des littératures policières" sedan 1981.

⁴ Enligt e-post den 8 november 2022 från Nathalie Beul Vandenberghe vid Gallimard i Paris.

2.1.1 Genrediskussion

Vid en analys av romanens *peritext* – en term som myntats av litteraturteoretikern Gérard Genette (2002:10–11) avseende alla de informationsbärande element i ett verk som inte utgörs av huvudtexten (bland annat omslag, titel, serienamn och förord) – ges en tydlig genresignal redan i imprintens namn. ”Série noire” är en underetikett för kriminallitteratur som närmast är en fransk institution⁵ (Évrard 1996:54–59; Gallimard 2023). Serienamnet myntades 1945 av poeten Jacques Prévert utifrån idén att ordet *noir* (’svart’) skulle kunna kopplas till några typiska drag för seriens utgåvor, nämligen *död*, *sorg* och *svart humor* (Évrard 1996:28). Serienamnets slagkraftighet har inte bara gett upphov till den speciella genre som kallas *roman noir* i Frankrike. Också den förlagsegna indelningen i ”svart” (*noire*) respektive ”vit” (*blanche*) litteratur har spridit sig till allmänspråket och blivit franska begrepp för *skönlitteratur* (vit litteratur) respektive *spänningslitteratur* (svart litteratur). Också formgivningen av bokomslagen bidrog till att göra serien känd: dessa var länge helt svarta med gul text.

Enligt Évrard (1996:160) kan en *roman noir* definieras som en sociologisk och politisk roman vars intrig är enkel och kraftfull och där våldstematiken är bärande. Enligt Schweighaeuser (1984:3–7) har texttypen sina rötter i den senare hälften av 1800-talet och kan sägas ha utvecklats parallellt i Storbritannien, USA och Frankrike för att hitta sitt eget uttryck i efterkrigstidens starkt pessimistiska era i Frankrike. Schweighaeuser (1984:4–5) lyfter fram två utmärkande drag för genren: dels den distinkta ton som utmärker berättarstilen i roman noir jämfört med andra kriminalromaner – han påpekar att det ofta är *sättet* att berätta snarare än innehållet som kommer i första hand – dels den sarkasm som ofta genomsyrar berättelserna. Förlaget är vidare noga med att poängtera att den franska typen av *roman noir* utgör en egen skola och inte ska förväxlas med den amerikanska noirvarianten (Gallimard 2023).

Schweighaeuser (1984:5) framhåller också att genren inte är statisk utan ständigt utvecklas utifrån hur samhället som dessa romaner speglar också förändras. De modernare formerna av fransk roman noir skiljer sig därför markant från äldre fransk *klassisk noir*⁶ i det att de nutida varianterna tydligare speglar författarens samhällsengagemang. *TK* brukar därför ofta även knytas till de modernare genrebeteckningarna

⁵ Antalet utgåvor den 1 januari 2023 uppgick till 3007.

⁶ Sammanfattas mer detaljerat i Marcela Poučová’s avhandling (2007) om genrens utveckling efter 1968.

*néo-polar*⁷ ("nydeckare") och *roman engagé*⁸ ("politisk engagerade romaner"), vilka utmärks av sina realistiska och kritiska samhällsbeskrivningar (Guillemin 2003:49–50). I studien *Style et idéologie du roman noir* menar forskaren Véronique Desnain (2015:3) att det är just våldstematiken på ett samhälleligt och institutionellt plan som är det specifika för dessa nutida varianter av roman noir.

Vad som vidare är karaktäriserande för *TK* är att den kan sägas ingå i en större våg av skildringar av Marseille (och andra kringliggande Medelhavsstäder) vilken uppstod på 1990-talet och där ställningstagandet mot rasism var en viktig gemensam nämnare (Desnain 2015:3). Andra gemensamma drag var att skildringarna innehöll rikligt med regionala referenser till bland annat lokal mat och dryck, lokalt språkbruk och lokala traditioner. Denna våg av regionalt förankrad kriminallitteratur har genererat flera alternativa namn, exempelvis *Marseille noir* (Smyth 2007), *Mediterranean noir* (Pezzotti 2022) och *Polar marseillais* (Guillemin 2003). Intressant här är att det alltså tycks vara den *geografiska platsen* – staden Marseille samt miljöerna kring Medelhavet – som getts prioritet vid indelningen i dessa nya undergenrer: platser och regionalfärg utgör viktiga komponenter i *TK*⁹.

Vad gäller titeln *Total Khéops* är denna hämtad från en låttitel av den Marseilledöriga hiphopgruppen IAM. Enligt Izzos biograf Matalon (2020:124) syftar låtnamnet på en våldsam och laglös värld (Khéops är franskans namn för den egyptiska kungen Cheops) – uttrycket har sedermera blivit slang för "totalt kaos", eller "en jävla röra". Med denna explicita koppling till en känd rapgrupp i romantiteln är det högst troligt att Izzo velat markera romanens *politiska dimension* – i likhet med hur IAM uttrycker ett tydligt politiskt missnöje med samhällets sociala orättvisor i sina texter.

Titeln är vidare också representativ för det sätt som Izzo – på ett mycket pregnant sätt genom hela romanen – går i dialog med andra konstnärliga verk. Genom att löpande återge citat från romaner, dikter, låttexter, boktitlar, författarnamn och filmtitlar bäddas ett större antal röster in i berättelsen, och romanen kan genom denna intertextualitet antyda en större idévärld än den som uttrycks explicit. Detta kan möjligen vara ett sätt att bryta mot de formler med vilka kriminalgenrer ofta förknippas

⁷ Termen *néo-polar* beskrivs som "a politically-oriented novel with a social message" i förordet till den engelska utgåvan av *TK*, *Total chaos* (2005:10).

⁸ Se *Les Temps Modernes* nr 595 (Lanzmann 1997) för kopplingen mellan *roman noir* och *roman engagé*.

⁹ Se vidare Sandro Ferris genrehistoriska översikt "Towards a history of the Mediterranean noir" (2018).

(2022 Bildningspodden). Ett exempel på en tydlig inbäddning är de återkommande referenserna till författaren Joseph Conrad, vars verkslista utmärks av berättelser om kolonial underordning, frihetssträvan och kärlek till havet, vilka därför är motiv som kan läsas in som en möjlig del av tematiken i *TK*. Läsintresset hos huvudpersonen Fabio Montale väcks efter att han fått en Conradroman i gåva (*TK*:53), han läser Conradnoveller före läggdags (*TK*:63) och även hans båt "Trémolino" är döpt efter en Conradnovell (*TK*:54). De många intertextuella kopplingarna i *TK* är påfallande.

Avslutningsvis ska här sägas att de tre seriedelarna försågs med undertiteln *Une enquête de Fabio Montale* ("En utredning av Fabio Montale") då dessa gavs ut i pocket 2001 på imprinten "Folio policier" (*policier* betyder närmast 'polisroman'), varvid denna nya peritext bidrog till att förstärka *brottsutredningens roll* i pocketutgåvorna, men samtidigt även bidrog till viss genreförvirring: Fabio har inte mandat att utreda brott – han är en förortspolis – och han säger dessutom upp sig i slutet av *TK*, varför man svårigen kan säga att dessa är typiska "polisromaner" utifrån svensk terminologi.

De franska genrebegrepp som peritexterna i *TK* här ändå signalerar är *roman noir* och *policier*. På svenska är den vanligaste genreetiketten för en kriminalberättelse *deckare*. I artikeln för *detektivroman* i *Nationalencyklopedin* (Blom 2023) likställs begreppet *deckare* med termerna *detektivroman* och *kriminalroman*, och dessa definieras på en gemensam övergripande nivå som "fiktionslitteratur vars främsta kännetecken är intrigens koncentration kring brottslighet, brotts begående och uppklarande av brott". Också den modernare varianten *polisroman* kommenteras och beskrivs här som en särskild form av detektivroman "där polismannen i sin egenskap av yrkesmänniska står i centrum och de rent polisiära insatserna blir avgörande för brottets uppklarande" (ibid.). Polisroman kan i en svensk kontext alltså ses som en undervariant av deckare. Enligt Bildningspoddens avsnitt om deckare (2022) stammar den moderna deckaren från två huvudfåror: den brittiska *pusseldeckartraditionen* – med sin storhetstid under mellankrigstiden – och den amerikanska *hårdkokta deckartraditionen* – vilken uppstod i 1930-talets USA. Utifrån dessa preciseringar kan man närmast beskriva genren i vilken *TK* hör hemma som *en politiskt och regionalt förankrad kriminalroman* med sina rötter i den franska samhällskritiska och realistiska *roman noir*-traditionen, där det samhälleliga våldet ställs i förgrunden – och inte det polisiära arbetet – och där berättarstil och en sarkastisk grundton är utmärkande.

2.2 Romanens handling, motiv, teman och personer

TK utspelar sig i Frankrikes andra största stad Marseille, vilken är en central hamnstad med en rik hybridkultur efter att människor sökt sig hit ända sedan antiken. Tack vare referenser till historiska skeenden och personer (*TK*:45–46, 62) samt en inledande datumangivelse (*TK*:15) kan berättelsen placeras till juni 1994. *TK* innehåller femton rubricerade kapitel vilka ramas in av en inledande prolog och en avslutande epilög. Textens indelning kan enligt Smyth (2007:114) ses som en blinkning till den antika tragedins form, då Izzo utformar varje kapitelrubrik enligt samma mönster – dessa inleds alltid med adverbet *où* ('där') och utformas som smått gåtfulla sentenser som uttalar ett pessimistiskt eller fatalistiskt budskap. Kapitel två (*TK*:64) inleds exempelvis med: *Où même sans solution, parier c'est encore espérer*, vilket betyder "Där även när inga lösningar finns, håller vadslagning hoppet vid liv" (se även 4.3.2.2).

Övergripande kan sägas att *KT* återges med varierade framställningsformer: berättande och beskrivande delar varvas med dialoger. Till det yttre är detta en berättelse om fyra barndomsvänner med invandrade föräldrar – ungdomarna Fabio, Ugo och Manu, vilka träffas i yrkesgymnasiet i början av 1960-talet, och den romska unga kvinnan Lole vilken de alla är förälskade i. Efter att de tre männen ägnat sig åt väpnade rån i sina sena tonår, hoppar Fabio av den kriminella banan och bestämmer sig för att bli polis, varvid kompisgängets vägar skiljs åt. När berättelsen inleds har de fyra vännerna inte haft kontakt på tjugo år, och Fabio arbetar som förortspolis i Marseilles utsatta områden. I prologen har läsaren fått veta att Manu nyligen skjutits ihjäl i en uppgörelse på öppen gata och att Ugo just kommit till Marseille för att hämnas för Manus räkning. Lole arbetar på en sjabbig bar och figurerar som en bifigur. Redan i det första kapitlet får dock läsaren veta att även Ugo skjutits till döds – denna gång av en polis under pågående jakt – och Fabio är förtvivlad: båda hans barndomsvänner har nu dött i våldsamma uppgörelser (se vidare analys i 4.3.2.1).

Romanutdraget ägnas åt att Fabio sörjer sina gamla vänner. Han försöker på egen hand ta reda på varför Ugo och Manu dödats (i Fabios tjänst ingår inte brottsutredningar) och det huvudsakliga stoffet utgörs av Fabios existentiella filosoferande: funderingar kring de sociala motsättningarna i staden i form av rasism, organiserad brottslighet, korrupta poliser och segregation. Centrala motiv kan sägas utgöras av socialt utanförskap, underordning, laglöshet, sorg, livets mening, kulturens kraft och

frihetslängtan. Motiven framställs ofta i bjärt kontrast till varandra som dikotomier, vilka bidrar till att bygga upp *andra typer av spänning* i KT än just själva brottsutredningen. Spänningen skulle kunna sägas vara av social karaktär. Rättssamhället ställs mot kriminalitet genom kompistrions splittring i två fraktioner. Stads kvarteren målas upp som spelplatser för våld medan Medelhavet öppnar sig som en fristad längs utmed staden och som en flyktväg mot andra världar. Vidare framhävs motivet ”kultur som en räddande kraft”: Ugo, Manu och Fabio upptäcker världen tack vare vänskapen med en bokhandlare och böckerna de läser formar dem. Här kan även nämnas att Fabio namngetts efter den italienske poeten och Nobelpristagaren Eugenio Montale, vilket kan ses som ännu en betoning av det litterära motivet. Avslutningsvis framställs Fabios liv i marginalen – boende ensam i ett kyffe i stadens utkant – som en symbol för någon som går sin egen väg och tar avstånd från den allt större grupp som stödjer partiet *Front National*¹⁰. Utifrån dessa motiv kan även ett större tema skönjas för KT, vilket skulle kunna formuleras: I ett samhälle präglad av våld och orättvisor är det centralt att fortsätta kämpa för värdena rättvisa, kärlek, gemenskap och kultur.

Avgörande för tolkningen av *TK* är även förståelsen av den *roll* som Fabio tilldelats. Enligt Évrard (1996:54) gestaltas en kriminalhjälte i en klassisk roman noir ofta som solitära ”urbana cowboys” som verkar i gränslandet för vad lagen tillåter: typiska drag är att de är sarkastiska, ironiska och desillusionerade, samtidigt som deras mänskliga och romantiska sidor också synliggörs. Fabio kan till viss del sägas likna denna arketytiska polishjälte, men då betoningen i gestaltningen av honom snarare ligger i hans erfarenheter som invandrarbarn uppväxt i ett av stadens fattigare delar, framstår Fabio snarare som en produkt av, och symbol för, Marseille som kulturell smältdegel.

Här ska slutligen också den rumsliga aspekten i KT kommenteras då betoningen av stadens platser måste sägas vara markerad. Inte bara omnämns exempelvis gator, byggnader, kvarter, barer, affärer och metrostationer frekvent. Marseille omtalas ofta även som en egen aktör i form av det personliga pronomenet *elle* (’hon’), varvid ”hennes” byggnader och kvarter också ofta besjålas, vilket får effekten att staden levandegörs. Draget är dock inte alltid lätt att överföra då inanimata subjekt inte används på samma sätt i svenskan, varför aspekten ofta blir svagare i svenskan. Ett typexempel

¹⁰ Det politiska parti som omskrivs i romanen som det högnationalistiska och främlingsfientliga *Front National* (FN), ”Nationella fronten”, grundades 1972 men partiet heter numer *Rassemblement National* (RN), ”Nationell samling”, efter ett namnbyte 2018. Partiet fick sitt stora genomslag i Marseille på 90-talet.

är här sättet att beskriva Majorkatedralen som en ”fyllig bysantinsk skönhet” (TK:46), *C’est à ces heures-là du jour que la Major, aux rondeurs byzantines, trouvait sa beauté*. vilket på svenska blir ”Vid den här tiden var katedralen, med sin bysantiska fyllighet, som ståtligast.”. En av dem som argumenterar för att Marseille faktiskt kan ses som romanens egentliga huvudperson är den algeriska litteraturforskaren Aziza Benzid (2015:102–103) som i sin avhandling bland annat studerat stadens betydelse i TK.

2.3 Romanens narratologiska struktur

Detta delkapitel tar upp några av de grepp som Izzo använder för att ge form åt sin berättelse och som är betydelsefulla för den grundläggande ton som skapas i romanen. Särskilt fokus läggs på begreppet *röst* – hur berättaren och övriga röster anförts i texten.

TK kan kategoriseras som en internt fokaliserad förstapersonsberättelse som återges av en homodiegetisk berättare: huvudpersonen Fabio Montale utgör både huvudpersonen och narrativets berättarröst, varför denna blir mycket central. Läsaren kan härigenom sägas få direkt tillträde till berättarens/protagonistens hela tankevärld. Paradoxalt nog hålls läsaren samtidigt delvis på distans genom berättarens lakoniska språk (jfr. 4.3.1.1). Då berättarens inre resonering återges med ord som sällan bjuder på detaljer på grund av dess höga abstraktionsnivå (de har ofta vid extension och få semantiska innehållskomponenter) är utsagorna stundom svårtolkade. Ett exempel på denna katalogartade stil ges i en inre monolog som avslutas med detta stycke:

Je parlais peu. J’avais des avis sur tout. La vie, la mort. Le Bien, le Mal. J’étais fou de cinéma. Passionné de musique. Je ne lisais plus les romans de mes contemporains. Et, plus que tout, je vomissais les tièdes, les mous. (TK:61)

Jag var inte pratsam. Men hade åsikter om allt. Livet, döden. Det Goda, det Onda. Jag var tokig i film. Hängiven musikälskare. Jag läste inga samtida romaner längre. Och framför allt avskydde jag de halvhjärtade, de loja.

Trots att passagen beskriver Fabios allra innersta egenskaper, kommer man honom inte nära då orden som används huvudsakligen är generella. Svårigheten att greppa innehållet förstärks av att den sista meningen dessutom är en allusion till *Bibeln* (1999:2437) – uttrycket *vomir les tièdes* (se uppslagsordet *vomir* i TLFi 2023) refererar till vers 16 i Uppenbarelsebokens kapitel 3, där Jesus tillskrivs orden ”Men nu är du

ljum och varken varm eller kall, och därför skall jag spy ut dig ur min mun.” – passagen kräver här att läsaren kan avkoda citatet för att tyda meningen på ett djupare plan. Då det dock blir väl markerat att återge bibelordet explicit i MT överförde jag här endast dess andemening, men valet kan diskuteras då allusionen härmed osynliggörs i MT.

De berättande partierna i romanen återges i preteritum och har en linjär kronologisk yttre ram: KT inleds med en död kropp i det första kapitlet och undanröjandet av våldsverkare i bokens final. Handlingstiden som återges i romanen är kort, någon vecka eller två, men här kilas ofta även in återblickande *analepser*: det som händer i berättelsens *nu* interfolieras med händelser från tidigare epoker och dessa analepser kan komma mycket abrupt. Ett exempel är passagen som beskriver hur Fabio är ute ensam på en kvällstur med båten då han plötsligt istället befinner sig tillsammans med sin pappa på en båtutflykt som femåring (TK:60). Tidshoppet sker här mitt mellan två meningar: *Je laissais le bateau flotter. Mon père avait rangé les rames, vilket betyder” Jag lät båten driva. Min pappa hade tagit in årorna.”* Effekten av dessa tvära kast mellan då och nu är att spänningen skruvas upp. Läsaren måste här navigera mellan flera *olika dåtider* som återges: dels den dåtid som utspelar sig inom ramen för den brotts historia som berättas, dels den dåtid som befinner sig i de beskrivande återblickarna, vilka ofta kan flyta ihop och bli svåra att sära på. Man kan också se detta som ett medvetet sätt av Izzo att spegla berättarens tillstånd av chock efter att ha förlorat sina gamla vänner på det våldsammaste sätt. Denna osammanhängande tidsåtergivning med sina tvära kast blir därmed även ett sätt att ge läsaren tillträde till berättarens kaotiska *inre*. Framställningen av Fabios inre resonering blir bitvis så pregnant att den närmar sig vad Christer Ekholm (2019:44) i *Epikanalys: en kort introduktion* kallar för ”inre monolog”. Protagonistens röst når läsaren från olika tider och i olika former, men på grund av ordknappheten och de många tidsplanen blir det som utsägs ofta abstrakt.

De redan uppluckrade gränserna kring *när* berättandet äger rum förstärks av att rösterna ibland anförs utan citattecken eller andra anvisningar som anger vem som säger eller tänker något, det vill säga med så kallad *fri indirekt diskurs* (se Holm 2021:195). Ett exempel är då kompistrion skålar på en bar (TK:57) och två meningar placeras mitt i en relation: *C’est pour nous les mecs ! Tournée générale !*, vilket betyder ”För oss grabbar! Laget runt!”. Då läsaren i dessa fall även behöver tolka *vem* som säger något luckras gränserna upp ytterligare och texten får här en polyfonisk karaktär.

2.4 Översiktligt om romanutdragets stildrag

Då överföringen av källtextens textuella stildrag utgör fokus för denna studie kommer dessa drag att analyseras i kapitel 4. Här ges nu endast en övergripande beskrivning. Källtextens ordval kan sägas vara starkt präglad av talspråk, slangspråk, regionala uttryck, kraftuttryck samt sociolekter, det vill säga språkarter ”som är utmärkande för en viss social grupp” (*Nationalencyklopedin* 2023). Syntaxen utmärks av påfallande korta meningar, vilka ofta också saknar verb: de många ofullständiga satserna ger texten en staccatoartad grundrytm. Vidare skapas en flerstämmighet i texten genom inbäddningar av röster, bland annat i form av intertextuella referenser och ironi.

2.5 Syntes

Källtextanalysen visar att *Total Khéops* är någon form av kriminalroman. Verket har beröringspunkter med huvudgenrerna *polisroman*, den franska specialkategorin *roman noir* och kan möjligen sägas utgöra någon form av mer specificerad undergenre där platsen Marseille, Medelhavet och annan regional förankring är avgörande faktorer vid etiketteringen av *TK* som en hybridgenre. Våld på ett samhälleligt plan kan sägas utgöra det konstituerande genredraget. Romanens innehåll öppnar för att tolkas utifrån en större tematik: detta är huvudsakligen en berättelse om medelhavsstaden Marseille och de djupa sociala orättvisor (särskilt rasism) och kriminalitet som präglar staden och dess invånare: textens brottsutredningar står inte i fokus. Den homodiegetiska berättarrösten, vilken även utgör narrativets protagonist, förortspolisen Fabio Montale, tilldelas ingen typisk polishjälterroll utan är en förortspolis med rättspatos vars yrkesroll spelar mindre roll i narrativet: han är främst en symbol för stadens mångkulturalitet. Fabio vurmar för kultur och hämtar kraft från det närliggande havet för att fortsätta kämpa mot poliskorruption, rasism och för ett rättvisare samhälle. Han ger även röst åt det spatiala rummet i Marseille vilket levandegörs på en mängd sätt: genom uppräknings av dess platser, återblickande analepser vilka ger historiskt perspektiv och genom att låta en mängd röster komma till tals. Romanen går i dialog med andra texter i form av en utpräglad intertextualitet och vidgar därmed dess

idévärld. Språket är stilistiskt markerat och textens särpräglade syntax ger berättelsen en starkt rytmisk prägel. Fabios röst är central för att skapa berättelsens sammanhållande ton och konstituerar även romanens form: narrativet berättas på ett pratigt sätt genom Fabios inre monolog, vilken svävar mellan olika tidsperioder i ett bitvis intrikat spel med olika tidsplan. Detta är ingen klassiskt linjär berättelse om ett brott och dess upplärande som utgör en formel. Spänningen är framför allt av social karaktär och konstitueras även på ett formmässigt plan: dramat byggs av dikotomierna ont–gott, lag–laglöshet, vatten–stad, hav–land samt förr–nu.

3 Överväganden inför översättningen

Det är stora skillnader mellan den ursprungsläsare för vilken *TK* var avsedd när den publicerades 1995 och den tänkta läsaren av en svensk version 2022. Vid överföringen av *KT* till *MT* behöver man inte minst ta hänsyn till den stora *geografiska* och *tidsmässiga* distans som finns mellan läsargrupperna. En fransk läsare 1995 kunde förväntas avkoda texttypen (samtida *roman noir*) relativt direkt – tack vare peritexterna – och även ha grundläggande kunskaper om romanens spelplats Marseille. Då den politiska situationen var mycket laddad i Marseilleregionen 1995, efter att det främlingsfientliga partiet *Front National* fått sitt breda genomslag där i början av decenniet, var förmodligen även romanens sociala problematik känd. Då en svensk läsare däremot inte kan förväntas förstå vare sig Marseilles lokala geografi eller den politiska situation som rådde vid denna tid har detta i vissa fall krävt expliciteringar vid överföringen till svenska. Den grundläggande hållning som anammats vid översättningen utgår från att *KT* är särskilt intressant för en svensk läsare utifrån att den kan ses som en modern fransk kriminalklassiker, samt att den utgör ett exempel på en genre som vi inte riktigt har motsvarigheten till i den svenska kriminallitteraturen, varför en översättning bör följa originalet mycket nära. Ledorden kan sammanfattas som följer: att vara stilistiskt trogen den mycket egenartade stilen i *KT*, då de stilistiska särdragen är en viktig del av romanens gestaltning, vidare att fånga huvudpersonens/berättarens röst i *TK* och få berättelsens ton att speglas på samma pregnanta vis i en svensk variant. Avslutningsvis har jag också lagt särskild vikt vid att platserna i Marseille ska göras visuellt begripliga vid läsningen.

3.1 Översättningsstrategi

Fyra forskares verk har varit avgörande vid anammandet av en överordnad översättningsstrategi. Först ska här nämnas Rune Ingo (2007) för hans grundläggande råd om hur vissa grammatiska skillnader rörande språkparet svenska–franska kan överbryggas. Vidare har jag tagit intryck av Yvonne Lindqvist (2005) som visat hur översättare kan sägas socialiseras in i arbetssätt som styrs av ett verks status. Också Nils Håkansons historiska exposé *Dolda gudar* (2021) har varit viktig, i det att den visar hur översättarnormer utvecklats i en svensk kontext mot dagens rådande ideal vid litterär översättning: att noga respektera uttrycket i KT. Slutligen har även Lita Lundquists beskrivning i *Oversættelse* (2005:25–36) av översättning som en kommunikationsprocess varit klagörande.

Jag har särskilt inspirerats av Lundquists (2005:25–55) modell, vilken bygger på att översättaren först grundligt analyserar KT för att därefter – utifrån analysen – kunna anamma en övergripande *global* strategi, som vidare oftast kombineras med *lokala* översättningsstrategier vid överföringen. Min övergripande strategi är den källbundna *adekvansinriktade* utifrån Lindquists (2005:36) definition av begreppet, där respekten för författarindividualiteten är vad som får styra mina översättarval. Detta innebär exempelvis att sträva efter att undvika strykningar och tillägg, och inte heller göra förändringar i syntax och interpunktion utan goda skäl. En sådan global strategi går dock inte att följa alltför mekaniskt. I de fall då normerna för fransk och svensk meningsbyggnad krockat har jag använt mig av någon lokal funktionell strategi (Lundquist 2005:44–49), det vill säga olika *shift* ("översättningslösningar" – termen förklaras vidare i delkapitel 4.2) för att MT ska upplevas som idiomatisk svenska. Då *Total Khéops* är en mycket stilistiskt markerad roman har det ofta uppstått valsituationer mellan form och innehåll, där kontexten fått avgöra vilken av parametrarna som ska få styra valet.

3.2 Översättningsprocessen

Under uppdragets gång har det stått klart att det är centralt att ha genrespecifika kunskaper om de texttyper som *TK* skriver in sig i vid översättningen: mina förkunskaper var här inledningsvis grunda. För att lyckas överföra *TK* till trovärdig svenska behöver man som översättare känna väl till hur språket kan se ut i olika typer av stilistiskt markerad

kriminallitteratur. En annan svårighet har varit att hitta ekvivalenter för franska slangord, vilka i *TK* inte bara speglar ett mycket specifikt innehåll utan även olika tidsepoker. Som Zettergren (2009:8–13) poängterar åldras slang mycket snabbt, varför jag här valt att överföra källtextens slang och den typ av svåröversättbara franska ”baklängesord” som kallas för *verlan*¹¹ (Geyer 2022:22–23), med svenska ord av mer neutral karaktär. Viktiga källor har varit *Svensk ordbok* (2021) och webbplatsen Slangopedia. Vidare har Mediarkivet, Litteraturbankens textsamling KORP och romaner i svensk översättning med många förortsfranska ord tjänat som referens för att bedöma möjliga ekvivalenter till franskans slang. Genomgående har etablerade ord valts framför modeuttryck, och för att inte MT ska vattnas ur alltför mycket har talspråksmarkörer fått kompensera för bortfall av de svåröverförbara semantiska komponenterna i franskans slang och talspråk.

4 Översättningsanalys

Som språkforskaren Olof Eriksson¹² (1997:7) påpekar i sin studie *Språk och kontrast*, har människan i alla tider ägnat sig åt att jämföra språk. Detta kan dock göras på många sätt och med olika mål. De båda lingvistiska disciplinerna *kontrastiv språkvetenskap* och *översättningsvetenskap* ligger här nära varandra. Enligt Eriksson (2000:14–15) är de dock tydligt väsensskilda då översättningsvetenskapen fokuserar på ”den process genom vilken texter ’överförs’ från ett språk till ett annat” (2000:15) och inte ägnar sig åt att analysera själva språken. En central uppgift inom översättningsvetenskapen är enligt detta synsätt att studera ”hur en översättare löser specifika översättningsproblem” (ibid.).

I enlighet med Erikssons beskrivning är det övergripande syftet med denna översättningsanalys att undersöka processen genom vilken romanutdraget från *Total Khéops* överförts från franska till svenska i min egen översättning. Analysens specifika syfte är att undersöka på vilket sätt det så kallade *verkspråket* (*tekstsproget* se 4.1) har överförts från källspråket till målspråket. Näranalysen sker genom att anpassningar, här kallade *shift* (se 4.2), mellan KT och MT i några särskilt svåröversatta och centrala textpassager undersöks (4.3).

¹¹ *Verlan* är en typ av slang med omkastade ordstavelser. Fenomenet är väl etablerat sedan 1970-talet.

¹² Professor emeritus i franska, tidigare verksam vid Göteborgs universitet och Linnéuniversitetet i Växjö.

4.1 Tidigare forskning

Här följer en presentation av de källor och begrepp som används i analysen. Min huvudsakliga inspiration är hämtad från den danska översättningsforskaren Miriam Vestergaard Kobbiersmeds avhandling *Mod en litterær oversættelseskritik* (2015). I denna använder sig Kobbiersmed av det centrala begreppet *tekstprog*, vilken är en term som myntats av Hans Peter Lund¹³ för att beteckna *språkbruket i ett specifikt litterärt verk*. Kobbiersmed (2015:87–88) refererar här till den opublicerade essän *Tekstprog*¹⁴ av Lund (2014), där termen definieras som ”det personliga uttryck som varje enskild text har” (min översättning). Begreppets funktion beskrivs såhär:

I Lunds optik er tekstsproget et arbejdsredskab for oversætteren, som via en kortlægning heraf må søge at balancere oversættelsen mellem dette særlige tekstprog på den ene side og modtager-sprogets normer på den anden side. Oversætteren er således spændt ud mellem disse to poler, som han søger at balancere teksten imellem for at opnå ligevægt. (Kobbiersmed 2015:88–89)

Begreppet är alltså inget verktyg för att beskriva språkanvändning på en generell nivå utan betecknar den specifika användningen av språket som finns i varje enskilt verk. Kobbiersmed (2015:88) är noga med att också understryka att *tekstprog* (hädanefter använt synonymt med *verkspråk*) inte är samma sak som *stil* i den klassiska retoriska bemärkelsen – det viktigaste med begreppet *verkspråk* är att det syftar till att beskriva ett litterärt verks *egenspecificitet*, vilket ska förstås som ett litterärt verks alldeles egen specifika användning av lexikala, syntaktiska och retoriska element.

För att beskriva källtextens *verkspråk* behövs även en kompletterande begreppsapparat. Som underlag för det stilanalytiska arbetet används huvudsakligen terminologin från Per Lagerholms standardverk *Stilistik* (2008), kompletterande termer från Lisa Holms *Semantiska grundbegrepp* (2021) och även från Svenska språknämndens *Språkriktighetsboken* (2016). Härtill används Olof Erikssons studie *Språk i kontrast* (1997) och hans konferensbidrag *Meningsstrukturen i svenskan och franskan* (2000), vilka beskriver grundläggande skillnader i svensk och fransk meningsstruktur. Ord- och termdefinitioner hämtas från de digitala versionerna av lexikonerna *Nationalencyklopedin*,

¹³ Professor emeritus i fransk litteraturhistoria och litterär översättning vid Köpenhamns och Århus universitet.

¹⁴ Begreppet *tekstprog* introducerades i Lunds opublicerade essä *Tekstprog* (2014). Termen förklaras vidare i Lunds ”Traduire Claude Simon en danois: *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*” (2015a), här omnämnd som *langue-texte* på franska. Se även antologikapitlet ”Traduire Jean Rouaud” (2015b).

Nationalencyklopedins franska ordbok, Le Petit Robert, Le Trésor de la langue française informatisé (TLFi) och *Alex deckarlexikon*.

För att beskriva det i KT vanligt förekommande fenomenet med ofullständiga meningar, det vill säga ”meningar som inte har både subjekt och predikat” enligt *Språkriktighetsbokens* benämning (2016:335), har jag valt att använda begreppet *icke satsformad mening* enligt den definition av termen som ges i Mari Mossbergs studie ”Icke satsformade meningar i svensk-fransk kontrastiv belysning” (2021b:102). Med hänvisning till flera avsnitt i *Svenska Akademiens grammatik* (Teleman et al. 1999), inte minst till kapitel 39 i volym 4, ”Icke satsformade meningar” (1999:782–831), lyder denna:

Med icke satsformad mening avses här en grafisk mening som förekommer i löptext och som börjar med stor bokstav och slutar med stort skiljetecken (punkt, utropstecken, frågetecken, tre punkter, semikolon eller kolon) men saknar fullständig huvudsats. (Mossberg 2021b:102)

Den konstruktion som i franskan närmast kan sägas motsvara svenskans icke satsformade mening är enligt Mossberg (2021b:107) *la phrase averbale*, vilket på svenska betyder ”verblös sats”. Här finns även ett flertal närliggande franska varianter: *prédication averbale*, *phrase nominale*, *phrase incomplète* och *phrase sans verbe* (ibid.). Mossberg (2021b:108) förklarar vidare att de exakta definitionerna av dessa termer skiljer sig åt, men att man med dessa i franskan brukar åsyfta ”en självständig mening som saknar ett finit verb” (ibid.). För denna studie kan vidare fördjupning inte göras i dessa skillnader. Viktigast för detta arbetes analys är att studera vilken stilistisk effekt en icke satsformad mening får för utdragets egenspecificitet, vilket vi ska återkomma till i analysexemplen.

Avslutningsvis en rad om *lix*¹⁵, vilket är en metod som utvecklades på 1960-talet för att mäta svenska texters läsbarhet. *Lix på franska och tio andra språk* av Carl Hugo Björnsson & Birgit Hård af Segerstad (1979) visar att *lix* kan användas för att extrahera data ur franska skönlitterära texter, varför denna studie bidrar med jämförande statistik vid analysen av meningslängd i KT. Även Lisa Holms studie ”Rytm i romanprosa” (2015) samt Lars Melin & Sven Lange (1995) bidrar med jämförande statistik. Då *lix*-modellen inte alltid kan tolka vad som är ett meningsavslut finns många felkällor vid *lix*ning av fransk text¹⁶. *Lix* används därför främst för att ge en ungefärlig fingervisning kring meningslängd.

¹⁵ Förkortning för ”läsbarhetsindex”. Verkyget kallas även *lix*-räknare, se <https://www.lix.se/>.

¹⁶ Några av de felkällor som måste beaktas är att kolon uppfattas som meningsavslutande av *lix*, samt att tankstreck, tre punkter och semikolon räknas som egna ord då de står omgivna av mellanslag. Även repliker med utropstecken och frågetecken vilka följs av en anföringsformel räknas som två meningar.

4.2 Metod och material

Analysen är tvådelad. Först görs en övergripande stilanalys av hela textutdraget (4.3.1). Därefter näranalyseras fyra passager där föreliggande översättningsproblem diskuteras och leder fram till mina översättningsförslag (4.3.2). Passagerna har valts för att de innehåller översättningssvårigheter med koppling till källtextens *verkspråk*. Exempel 1–2 utgör också ”kärnpassager”, det vill säga centrala delar som kan sägas representera verket i sin helhet utifrån Kobbersmeds beskrivning av ”kernepassager” (2015:244).

Metoden som används är den som inom översättningsvetenskapen kallas för *translation shifts* (Bakker et al. 2009:269–74). Denna kan sägas ha sina rötter redan i de översättningsstrategier som presenterades 1958 av lingvisterna Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet (1963:46–55), vilka sedermera ersatts av en mängd listor med förslag på *översättningslösningar* som ofta även omnämns som *shift*. I denna studie används termen *shift* utifrån Mossbergs definition (2021a:10–17) i ”Att beskriva översättarstilar – en analys av sex svenska översättningar av *Madame Bovary*”, där *shift* beskrivs som ”en samlingsbenämning för alla förändringar [...] som sker vid övergången från källspråk till målspråk” (2021:15). Det som *inte* kan sägas utgöra *shift* är det som i detta arbete kallas för ord-för-ord-översättning och som utifrån den definition som ges av Lisa Holm (2022:7) innebär att ”källspråk och målspråk i en given textpassage uttrycker samma innehåll med en likartad struktur och de ord som ingår är varandras direkta lexikala ekvivalenter”. Med inspiration från Mossbergs modell (2021a:15–16) syftar *shift* här således på alla former av förändringar på textuell, syntaktisk och lexikal nivå, inklusive ändringar i interpunktion. De *shift* som studeras är huvudsakligen förändring av meningsgränser, förändring av skiljetecken, ordklassbyte, precisering, generalisering, tillägg, strykning och ordantal. Kobbersmeds ”quickguide” (2015:242–248) för hur en översättning ska kunna bedömas – en slags analysmodell med fokus på hur varje *shift* bidrar till att ”balansera” ett visst översättningsproblem i syfte att överföra *verkspråket* – har inspirerat resonemanget i mina egna näranalyser. Termen *shift* skrivs i detta arbete genomgående med svensk böjning som ett *shift* (best. *shiftet*) och två *shift* (best. *shiften*).

Materialet utgörs av ett källtextutdrag om 28 romansidor från inledningen av pocketutgåvan av *Total Khéops* (2001:41–69), omfattande kapitel 1 och början på kapitel 2. Utdraget omfattar inte romanens inledande prolog (2001:15–39).

4.3 Analys och resultat

Här redovisas först den övergripande stilanalysen av centrala stildrag i källtextutdraget (4.3.1), därefter näranalyseras utvalda exempel (4.3.2). Resultaten sammanfattas i 4.4.

4.3.1 Analys av centrala stildrag i romanutdraget

Infallsvinklarna vid stilanalysen av verkspråket har samlats i tre grupper: *Ord, uttryck och stilfigurer* (4.3.1.1), *Syntax och meningsbyggnad* (4.3.1.2) och *Polyfoniska drag* (4.3.1.3).

4.3.1.1 Ord, uttryck och stilfigurer

Ordförrådet i *TK* är själva det kitt i verkspråket som används för att illustrera de sociala spänningar och de politiska undertoner i form av rasism och andra orättvisor som utgör bärande drag i romanen (se genrediskussionen i 2.1.1). Det är med hjälp av språkliga nyanser som Izzo tar ut svängarna och förmår tydliggöra kontraster mellan olika samhällsgrupper, tidsepoker och miljöer: ord och uttryck är sällan neutrala utan uttrycker en mycket precis stilvalör. Verkspråkets lexikon konstitueras av en ordblandning av vardagligt språk, talspråk, slangspråk, så kallad verlan slang, kraftuttryck, sociolekter av olika slag, lokala Marseilleuttryck och kulturspecifika uttryck. *TK* innehåller på så vis många ord med hög semantisk komplexitet. Utmaningen för översättaren ligger här i att balansera de semantiska komponenter och den stilnivå som ordvalet i *KT* uttrycker då exakta motsvarigheter saknas i målspråket.

Izzo laborerar även med att använda olika typer av ord i de olika framställningsformerna, varför tonen i de olika delarna noga måste läsas av. I avsnitten med relation, inledningsvis, uttrycker sig berättarrösten främst genom ett koncentrerat språk som kryddas med färgstarka formuleringar, vilket kan illustreras med följande expressiva uttryck: *foutre la trouille aux gens* – ”skrämma skiten ur folk” (*TK*:64), *taper des clopes* – ”bomma cigg”, *tirer la gueule* – ”sura”, *être mal barré* – ”vara illa ute” (*TK*:55). De många idiom och fasta uttryck som förekommer i *KT* kan generellt kategoriseras som konventionaliserade och klichéartade: nyskapande bildspråk i textutdraget är svårt att finna varför bildspråket oftast kan överföras med en direkt motsvarighet. Bildspråkets funktion är inte förklarande utan har syftet att spegla olika sociala språkmiljöer – exempelvis inom poliskåren, i kriminella kretsar och i förorten.

Förekomsten av slangspråk är en viktig komponent och slangorden reflekterar dessutom olika tidsepoker. De exempel som återges i dialog i återblickarna till 50-talet och 60-talet är i dag föråldrade även för en fransk läsare och måste översättas med särskild försiktighet då de annars lätt blir obegripliga och får läsaren att stanna upp. Några exempel är de nedsättande beteckningarna *Rital* och *Espingoin*, vilka jag överfört till de relativt återhållna orden ”spagge” respektive ”latino” (TK:49). Också vardags- och förortsfranskan som speglar tiden kring 1994 har hunnit åldras. 1990-talsordet för ’bil’, *tire* (TK:69, används här på två olika ställen) väljer jag därför att översätta dels med preciseringen av den specifika biltypen till ”Stålmus” (svensk familjär beteckning på modellen Renault 5), dels med det standardiserade ordet ’bil’, då ett vardagligt slangord för bil (exempelvis ”kärra”) i MT skulle bli för markerat.

Även slangspråket *verlan* (se delkapitel 3.2) förekommer frekvent, exempelvis i form av ordet *rebeu* (TK:69), vilket är en *verlan*-version av ordet *arabe*, och betyder andragerationens ”arab” eller ”nordafrikan”, vilket i den svenska översättningen ofrånkomligen tappar en dimension då detta ord svårligen kan överföras med något annat än ’arab’, det vill säga med samma ekvivalent som för standardlexemet *arabe*. Också själva romantiteln *Total Khéops* är ett exempel på ett talspråkligt uttryck som kom i svang i Marseille på 90-talet (se 2.1.1), vilket svårligen skulle kunna översättas. Ordförrådet i de beskrivande partierna är dock ofta mer målande, som exempelvis i den närmast poetiska passagen om Joliettehamnen (TK:45–47). Dessa scener kilas in som drömska utvecklingar (de kan möjligen även läsas som blinkningar till lyrikgenren, då ju Izzo även är poet), varför språket i MT här kan tillåtas att blomma ut.

Det överhängande intrycket av verkspråket är dock att detta präglas av en ordknapp och korthuggen stil. En möjlig förklaring till denna koncentrerade och lite kärva ordvärld är att språket i romanen just ska spegla den låga utbildningsnivå och skärpa de motsättningar som råder i de återspeglade miljöerna. En av de första repliker som återges i KT är det svar som Fabio ger en polischef (TK:43) i form av: *Va te faire foutre*, vilket i översättning blir: ”Du kan dra åt helvete.” Inte bara duar Fabio här en högre chef och visar sin totala arrogans gentemot denne – han gör även detta på ett expressivt sätt, vilket sätter tonen omedelbart. En annan förklaring är att språket medvetet är tänkt att flirta med den så kallade *hårdkokta stil* med vilken Izzo associerades i recensionerna av *Total Khéops* (se 2.1). Enligt *Nationalencyklopedin*

(2023) är *hårdkokt* en benämning på ”en skenbart känslolös berättarstil” som började utvecklas i USA på 1930-talet av vissa amerikanska författare. *Alex författarlexikon* (2023) beskriver termen som en beteckning på en *stilriktning*, eller *berättarattityd*, vars kännetecken är ”ett knappt, avskalat språk, till synes fritt från alla subjektiva och känslomässiga nyanser”, vilken även kommit att ”beteckna en hel skola inom deckarlitteraturen”. Det är befogat att i viss mån beskriva Izzos berättarstil i *TK* som hårdkokt i bemärkelsen ”knappt” och avskalad”, då ju språket ofta är mycket koncentrerat, men det är långt ifrån renons på känslomässiga nyanser. Fabio uttrycker vid flera tillfällen sina känslor och ambivalens och visar exempelvis i följande fundering hur djupt han tvivlar på sin yrkesroll: *Encore une de ces nuits où je ne savais plus pourquoi j'étais flic.*, vilket på svenska blir: ”Det var ännu en sådan där natt då jag grubblade över varför jag var polis.” (*TK*:61). Vidare beskrivs hur Fabio ’grinar” eller har lust att gråta, genom det vardagliga franska verbet *chialer* (*TK*:45, 59), vilket indikerar att Fabio kan ge utlopp för sina känslor. Framför allt kan hårdkokt sägas vara ett fenomen som i *KT* uttrycks genom syntax och meningsbyggnad (se vidare 4.3.1.2).

Det allra mest grovkorniga språket placeras i de direkt återgivna replikerna, men också språket i Fabios inre monolog är färgstarkt. Då berättarrösten återkommande ägnar sig att ”tänka högt” resulterar detta i en mycket ”pratig” text. Ett exempel är denna passage där Fabio funderar på hur Lole skulle ha reagerat om han besökt henne en viss kväll, och där ordet ’kanske’ (*peut-être*) här betonas genom att upprepas och brytas ut i en egen mening och på så vis understryker Fabios grubblande:

Lole ne m'aurait même pas adressé la parole. Peut-être. Peut-être que, en me voyant, elle aurait compris le message. (*TK*:43)

Ord-för-ord-översättning: Lole skulle kanske inte ens ha pratat med mig. Kanske. Kanske att, om hon såg mig, skulle hon ha fattat budskapet.

Fabios resonering sker här i konditionalis – ett tempus för hypotetiskt tänkande som passar väl för funderingar kring hur något skulle ha kunnat utvecklats annorlunda – vilket på så vis illustrerar Fabios sätt att söka svar på romanens sociala problematik. Textstället exemplifierar också den typ av stilistisk upprepning som är vanlig i *TK*. Detta sker återkommande just i slutet av en mening varvid nästa mening börjar med samma formulering, vilket förstärker intrycket av att verkspråket efterliknar spontant tal eller ältande. Fler exempel är de omedelbara upprepningarna av frasen *trois mois après*, ”tre månader senare” (*TK*:43) och *regardèrent*, ”tittade” (*TK*:44). Upprepning-

arna påverkar starkt textens *rytm*: läsflödet bromsas och texten upplevs lätt som ”hackig” då orden tas om (jfr. Lagerholm 2008:75). Samtidigt är upprepningarna viktiga att överföra då dessa visar på Fabios besatthet av vissa händelser. I denna passage blir ett utbrutet ”kanske” som ettordsmening på svenska dock mycket markerat, varför målversionen slutligen anpassas från *tre* meningar till *två* på svenska.

Slutgiltigt översättningsförslag: Lole skulle kanske inte ens ha pratat med mig. Eller kanske skulle hon ha fattat vinken om hon sett mig där.

Izzo laborerar även med andra stilfigurer som ger en rytmiserande effekt. På detta sätt används exempelvis ofta parallellismer (se *TK:45*, *Manu était mort. Ugo était mort.*, vilket betyder ”Manu var död. Ugo var död”) och även anaforer (se *TK:42*, där två meningar i rad inleds med frasen *Il fallait*, vilket jag översatt till ”Det behövdes”). Vid överföringarna av dessa upprepningar är det framför allt hur källtextens rytm förmår att återskapas i MT som varit avgörande vid översättningen. En annan återkommande stilfigur är besjälning, som Izzo använder frekvent för att levandegöra staden och dess rum, vilket dock sällan är problematiskt att överföra till MT (jfr. 2.2).

Vidare återges orden och uttrycken i replikerna ofta med icke-korrekt grammatiska former av franska, eller markeras som en variant på det skrivna ordet genom att dessa skrivs ut fonetiskt i enlighet med hur dessa låter när personerna talar. Exempelvis skriver Izzo flera gånger *m'sieur* i stället för *monsieur* för tilltalsordet ”Herr” (*TK:55*, *68,69*), vilket understryker talspråkligheten och även indikerar aktörernas socialgrupp. Jag har här valt att överföra de båda versionerna av lexemet *monsieur* med sin standardiserade stavning (*monsieur*) till MT då talspråklighetsdimensionen i det fonetiskt utskrivna *m'sieur* är svår att tydliggöra för målspråkläsaren. Även regionala uttryck är vanliga element för att levandegöra KT, exempelvis i form av interjektionerna *vé* och *té*, vilka är sydfranska ord för förvåning (*Le Petit Robert* 2023).

Språket präglas också av kulturspecifika uttryck vilka saknar direkt motsvarighet på svenska. Några exempel är: *cit * – ”statssubventionerat hyreshusomr de”, *calanque* – Marseilles typiska ”havsfjordar” och *OM* – akronym f r fotbollslaget *Olympique Marseille*. I de fall då orden överförts till MT på franska (som *OM*, *TK:68*) har dessa expliciterats, i detta fall med ”fotbollslaget”, men målsättningen har varit att låta sammanhanget vara nog som förklaring. *Calanque* har översatts med det svenska ordet ”havsfjord” och förklaras inte på annat sätt. *Cit *  verf rs genom att förklaras, oftast i

form av ”bostadsområde”. Effekten av dessa kulturspecifika ord och uttryck är framför allt att de bidrar med *lokalfärg*, samt att förankra KT spatialt, vilket ju även är ett av de konstituerade dragen för Medelhavsvarianten av roman noir (se 2.1.1). Ett av få fackord som förekommer är symboliskt nog en term för den lokala båttypen *pointu* (TK:51), då den maritima tematiken löper som en röd tråd parallellt med den kriminella. Innehållsorden i romanen kommer i stor utsträckning från domänerna *brott* och *Medelhavet*. I utdraget finns även många ord för bilar (exempelvis: *tire, caisse, bagnoles, BMW, 204 Peugeot, R5*), pengar (exempelvis: *thune, balles, francs, centimes*) samt mat och alkohol (exempelvis: *Lagavulin, Oban, une bouteille de Cassis blanc*). Varje ord har här fått prövas för att hitta sin lämpligaste form och stilnivå i MT utifrån sitt sammanhang.

4.3.1.2 Syntax och meningsbyggnad

Det tydligaste textuella särdraget i TK handlar om meningsbyggnad och utgörs av flera deldrag. Inledningsvis tycks utdraget innehålla en slående mängd korta meningar. Vidare tycks förekomsten av icke satsformade meningar vara frekvent. Slutligen kan man konstatera att dessa ofullständiga meningar ofta uttrycks på ett stilistiskt markerat sätt genom att de ofta utgörs av ett enda ord eller substantiv och gärna staplas i kluster.

Effekten av de många ofullständiga och korta meningarna är att detta starkt påverkar textens *rytm*. Då varje skiljetecken kan sägas frammana en paus vid läsningen ökar mängden pauser med många korta meningar, och hur många kortmeningar utan verb i rad som läsaren kan bedömas klara av utan att tappa tråden eller uppleva KT som för hackig blir en känslig avvägning. Ett exempel på en sådan passage är de tre grafiska meningarna i följd: *Les filles. Les bagnoles. La fête.* (TK:57), vilket i MT överförs till *en enda mening* där nominalen separeras av kommatecken i stället för av punkter: ”Tjejer, bilar, utekvällar”. Detta för att mildra den staccatokänsla som annars blir väl stark i MT. Verkspråkets *rytm* balanseras på så vis i MT genom små pareringar i form av shift som oftast utgörs av meningsförändringar eller byte av skiljetecken.

Viktigt här är dock att se till att själva spänningmomentet inte slätas ut. Lagerholm (2008:75) skriver angående stilmarkören *rytm* att en text med många korta meningar lätt blir hackig och därmed osmidig att läsa, men att detta också kan vara ett effektivt sätt att, i kortare avsnitt, medvetet skapa spänning. Källtextens syntaktiska säregenheter har dock även konsekvensen att textbindningen påverkas. I stället för att satserna

binds ihop med olika typer av ord som uttalar en specifik relation mellan satserna, försvinner kopplingen när satserna styckas upp i separata meningar och läsaren får betydligt svårare att förstå sambanden i texten. Utelämnad textbindning lyfts fram av Évrard (1996:66) som ett typiskt genredrag för roman noir, varför detta skrivsätt bör ses som högst medvetet och – i den mån det är möjligt – bevaras i MT.

Rörande meningslängden visar en grov lix-beräkning att en källtextmening i genomsnitt innehåller 7,06 ord, vilket måste sägas ligga långt under snittet för meningslängd i franska skönlitterära texter utifrån de lix-värden av ett hundratal franska verk som redovisas i Björnsson & Hård af Segerstads studie (1979:46–53). Den genomsnittliga meningslängden som denna anger för exempelvis Albert Camus *L'Étranger* (13 ord), Gustave Flauberts *Madame Bovary* (12 ord) och Victor Hugos *Notre Dame de Paris* (16 ord) visar att meningslängden i *TK* är betydligt lägre. En jämförelsesiffra för meningslängd i svensk prosa angavs på 1990-talet av Melin & Lange till 15 ord (1995:158). I Lisa Holms tjugo år färskare ”Rytm i romanprosa” (2015:221) anges siffran till 10,6 ord (siffran härrör från en analys av tio välkända vuxenromaner klassificerade som kvalitets- och populärlitteratur, utgivna 2000–2012), varför meningslängden i *TK* också för en svensk kontext kan anses ligga under snittet.

Vidare förefaller mängden icke satsformade meningar i *TK* vara betydande. Dessa kan räknas till 230 av totalt 870 meningar, vilket innebär cirka 26,4 procent av alla meningar i utdraget. Holm (2015:223) visar dock i sin studie att hela tre av hennes tio undersökta romaner har en liknande (eller större) andel meningar utan huvudsats¹⁷. Detta tyder på att stilistisk markerad prosa med många icke satsformade meningar ändå inte är ovanlig i svensk skönlitteratur. Då större aktuella studier om rytm i svensk romanprosa saknas får här en handbok i sakprosa vara behjälplig för att belysa hur rytmelement kan uppfattas i svenskt skriftspråk. *Språkriktighetsboken* (2016:343) skriver här att man i svenskan bör vara återhållsam med ofullständiga meningar då dessa drar ned tempot, ger starkt eftertryck och lätt kan ge en alltför hackig eller retorisk prägel, men framhåller samtidigt att det kan vara ett mycket ”effektivt uttrycksmedel” (ibid.). Eriksson (1997:122) understryker att ”franskan har en alldeles speciell förkärlek för den så kallade ’nominalmeningen’”, definierad som ”en mening där predikationen

¹⁷ Beate Grimsruds *Vad är det som finns i skogen barn?* (2002) 24,7 procent, Jens Lapidus *Snabba cash* (2006) 41,1 procent, och Sara Stridsbergs *Drömfakulteten: tillägg till sexualteorin* (2006) 47 procent.

inte vilar på ett verb i finit form” (ibid.), vilket visar på en skillnad mellan språken. Effekten av många korta meningar i källtexten i kombination med att dessa ofta är icke satsformade blir att *TK* lätt upplevs som fragmentarisk och abstrakt.

4.3.1.3 Polyfoniska drag

Huvudpersonens dominans är mycket påtaglig då narrativet uttalas som en internt fokaliserad jagberättelse. Izzo använder dock en mängd medel för att skapa flerstämmighet och få andra röster att komma till tals jämte berättaren/protagonisten. Vid sidan av de direkt anförda replikerna är det främst genom intertextuella referenser till andra litterära verk som detta sker (jfr. 2.1). Dessa har i vissa fall krävt explicitering (exempelvis genom tillägg av ett författarförnamn eller precisering av typ av verk), men har oftast kunnat översättas utan andra anpassningar.

Vidare använder Izzo kursiveringar för att uttrycka någons åsikt, men där det inte klart utsägs vem som är avsändare. Ett exempel är ordet *glisser* (*TK*:62, 63) vilket jag översatt till ’glida’ och ’vara på glid’, där en icke-specificerad person (”kolleger” till Fabio) uttalar åsikten att Fabio börjat ”glida”. Izzo staplar gärna också många frågor efter varandra i kluster (se exempelvis de sex frågorna i rad i *TK*:47), vilket ger effekten av att en dialog förs, men det är oklart till vem frågorna ställs: Fabios ensamhet och utsatthet understryks härmed ytterligare då han endast tycks rikta frågorna till sig själv.

Izzo använder sig även av ett spel med personliga pronomen där romanens jag-avsändare övergår till en vi-avsändare i återblickarna till barndomen (*TK*:51–59), varvid vi:et i återblickarna ska läsas dels som avsändare för kompistrion Manu, Ugo och Fabio, dels för den familj som fanns när berättaren växte upp, vilket ytterligare bidrar till att förstärka motsättningarna i texten: mellan *då* och *nu*, mellan *ensamhet* och *gemenskap* men inte minst mellan *ett samhälle förr*, där det fanns solidaritet och värme jämfört med *dagens Marseille*, definierat av sociala klyftor.

Viktigt för textens stil är också den ironi som berättaren löpande uttrycker, varvid två parallella röster får samexistera: den ironiska rösten tar avstånd från det som ordagrant sägs. Ett exempel är när Fabio räknar upp alla nybildade polisenheter med sina långa enhetsnamn vilket får en implicit komisk effekt (*TK*:63). Den ironiska hållningen bygger en stor del av grundtonen i *TK* men har i det valda textutdraget inte skapat några specifika översättarproblem att balansera genom särskilda shift.

4.3.2 Näranalys av fyra översatta passager

Här följer en näranalys av fyra översättningar från *TK* till svenska. Passagerna är numrerade (1), (2), (3.1) och (3.2). Dessa redovisas först i original (a), därefter i en ord-för-ord-översättning (b) där KT överförs till svenska utan anpassningar, vidare en kort beskrivning av textstället varvat med diskussioner om möjliga shift med utgångspunkt i hur verkspråket i KT bäst kan bevaras. Avslutningsvis ges mitt översättningsförslag (c). Ord och meningar med fet stil i exemplen visar ställen som jag hänvisar till från löptexten.

4.3.2.1 Romaninledningen (exempel 1)

- (1a) Je m'accroupis devant le cadavre de Pierre Ugolini. Ugo. Je venais d'arriver sur les lieux. **Trop tard.** Mes collègues avaient **joué les cow-boys.** Quand ils tiraient, ils tuaient. C'était aussi simple. **Des adeptes du général Custer. Un bon Indien, c'est un Indien mort.** Et à Marseille, **des Indiens,** il n'y avait que ça, **ou presque.** (*TK*:41)
- (1b) Jag satte mig på huk framför Pierre Ugolinis lik. Ugo. Jag hade just kommit till platsen. För sent. Mina kolleger hade lekt cowboy. När de sköt, de dödade. Det var så enkelt. Anhängare till general Custer. En bra indian, det är en död indian. Och i Marseille, indianer, det fanns bara det, eller nästan.

Detta stycke utgör inledningsorden i romanens första kapitel. Partiet kan sägas vara extra viktigt då en romaninledning anger en ton för berättelsen som helhet, varför den behöver överföras med särskild omsorg. Passagen beskriver hur huvudpersonen (tillika berättaren) Fabio kommer till platsen där hans ungdomsvän Ugo skjutits till döds av en av Fabios poliskolleger, och texten rymmer en mängd översättningssvårigheter. Centralt här är att läsaren möter berättarrösten för första gången och att rösten tydligt positioneras: romankapitlets första ord är det personliga pronomenet *Je* ('Jag') och *Je* inleder även nästföljande mening: jagperspektivet ger läsaren tillträde till berättarens inre omedelbart, varför översättaren från första stund måste hitta berättarens ton för måltextern. Varje detalj vid överföringen av inledningsstycket kan därför sägas vara betydelsefull.

De problem som behöver hanteras är följande: passagen rymmer en allusion till ett berömt citat "The only good Indian is a dead Indian"¹⁸, vidare en referens till en historisk person, den amerikanska militären Georg Armstrong Custer (1839–1876), här anspelas

¹⁸ Enligt uppslagsordet 'good' i onlineutgåvan av *Oxford English Dictionary* (se avsnitt P9 e. (a)) förklaras uttrycket *the only good Indian is a dead Indian* som följer: "Used as an expression of bitter conflict or absolute hostility or lack of trust, esp. with strong overtones of racial prejudice. The origin of the phrase has frequently been attributed to the American general, Philip Sheridan (1831–88), although there is no evidence to support the attribution." <https://www.oed.com/>

också på fenomenet ”leka cowboy och indianer”, *jouer les cowboys*, och här samlas även tre icke satsformade meningar, vilket får sägas vara många för ett enda stycke: *Ugo., Trop tard., och Des adeptes du général Custer*. Meningarna är korta och staplas efter varandra i rad. Här finns inga konnektorer eller bindeord. Passagen avslutas med en längre mening med en inskjuten sats, vars innehåll dock är så abstrakt att den blir kryptisk. Den lyder i ord-för-ord-översättning: ”Och i Marseille, indianer, det fanns bara det, eller nästan.”. Här åsyftar *Indiens* (”indianer”) högst sannolikt ”nordafrikaner” eller ”araber”, då det inte finns ursprungsbefolkningar benämnda ”indianer” i södra Frankrike, men för läsaren är all information ny i romanstarten och dess höga abstraktionsnivå gör innehållet gåtfullt.

Styckets lexikon karaktäriseras av att ord med mycket specifika betydelsekomponenter (*général Custer, Marseille, ”leka cowboy och indianer”*) blandas med ord av mer abstrakt karaktär, vilka avslöjar få detaljer för läsaren. Växlingen mellan de båda ordtyperna blir som en zoom vilken reglerar det avstånd med vilket läsaren tillåts ta del av berättelsens detaljer: dels bjuds läsaren in att komma nära genom ett detaljrikt ord, dels hålls denne på avstånd med en kliché eller mer generella ord. Orden bidrar här till ett verkspråk som närmast kan beskrivas *kontrastfyllt* och *korthugget*.

I en övergripande analys av passagen kan man konstatera att kombinationen av de icke satsformade meningarna och det lakoniska språket gör stycket starkt rytmiskt. Då två av kortmeningarna även klyvs i två bitar med kommatecken, får detta till följd att läsaren här måste göra pauser även inuti dessa meningar (se ”När de sköt, dödade de.” och ”En bra indian, det är en död indian.”), varför den staccatoartade rytmen förstärks ytterligare.

Som tidigare nämnts (se avsnitt 4.3.1.2) framhåller Lagerholm att korta meningar kan användas medvetet för att skapa en spänningsskapande effekt. Då *TK* utgör en kriminalroman blir de spänningsskapande dragen här därför särskilt viktiga att överföra som en del av det bärande verkspråket. Detta bör dock balanseras mot det faktum att svenskan kan sägas ha en lägre acceptans för icke satsformade meningar än franskan (se avsnitt 4.3.1.2), varför de många kortmeningarna här troligen måste anpassas i någon mån för att passa bättre med de svenska språknormerna – och framför allt passa bättre med vad en läsare av *MT* kan förväntas acceptera rörande *läsbarhet* – för att passagen inte ska upplevas för ”hackig” på svenska. Här vill jag därför föreslå några shift som huvudsakligen handlar om att ändra meningsgränserna och interpunktionen för att skapa en mer

idiomatisk svenska, men där det rytmiska grunddraget i KT samtidigt kan bevaras. Såhär lyder mitt slutgiltiga översättningsförslag av passagen:

- (1c) Jag satte mig på huk framför Pierre Ugolinis döda kropp. Ugo. Jag hade just kommit till brottsplatsen. Men för sent. Mina kolleger hade lekt cowboy. När de sköt var det för att döda. Så enkelt var det. Här gällde general Custers principer: en bra indian är en död indian. Och i Marseille fanns det ju bara indianer, typ.

Det första shift jag föreslår är att lägga till den inledande konjunktionen ”men” i den icke satsformade meningen *Trop tard*. (”För sent.”). På detta vis kan meningen läsas som en förlängning av den föregående genom att ”men” ges en funktion av konjunktion i den andra meningen och därmed uttalar sambandet mellan satserna (en motsättning). Tillägget utjämnar på så vis pausen mellan meningarna och gör att svenskan upplevs mindre ”hackig” – grundrytmen påverkas inte nämnvärt då ordet ”men” är kort. Stilen blir något mindre korthuggen och ”hårdkokt”, men gör textstället mer läsbart på svenska.

Följande passage hör till textställets mest svåröverförbara: *Des adeptes du général Custer. Un bon Indien, c'est un Indien mort.* (ordagrant: ”Anhängare till general Custer. En bra indian, det är en död indian”). Här ges ett informationspackat innehåll med en hög abstraktionsnivå, då meningarna syftar på ett känt uttryck respektive en historisk person. Här tänker jag i två led. Vad gäller allusionen till citatet och referensen till general Custer har jag valt att inte explicitera detta innehåll. Huruvida en svensk läsare förmår uppfatta citatets implicita hänvisning till våld och underordning (mellan indianer och vita i 1800-talets USA) anser jag inte är en översättares roll att lösa. Då passagen dock är mycket kryptisk till sin karaktär och är placerad mitt i den känsliga romaninledningen behövs här en anpassning av syntaxen för att meningen ska kunna läsas som idiomatisk svenska. Jag väljer här att förändra den inledande nominalfrasen ”Anhängare till general Custer” till en fullständig mening på ett ganska radikalt sätt, då jag inte bara lägger till verbet ”gälla” utan också det inledande adverbet ”här” och även det avslutande nominalet ”principer”, vilket även innebär att general Custer går från att vara en del av ett prepositionsattribut i KT till att ingå som en del av subjektet i MT i översättningsförslaget: ”Här gällde general Custers principer”. Dessa många förändringar går på tvärs mot min globala översättningsstrategi, men om meningen ska vara läsbar ser jag ingen annan väg än att minska antalet icke sats-formade meningar i passagen och införa fler verb, vilket i just denna mening leder till att fler anpassningar behöver göras (tilläggen av ”här” och

”principer” och shiftet rörande Custer från del av prepositionsattribut till del av subjekt). Jag väljer även att slå ihop de båda meningarna i KT till en enda i MT genom att binda ihop dem med ett kolon för att även uttala sambandet mellan dessa lösryckta satser: syftet är även här att ge svenskan bättre flyt. Enligt mitt synsätt kan tillägg av ett kolon här anses utgöra en mindre anpassning, då inga ytterligare stavelser i form av nya ord tillförs genom en sådan meningsförändring, varvid språkrytmen från KT kan sägas kvarstå.

Också ett shift rörande den sista meningens inskott kan här bidra till att ge texten bättre flyt. Shiftet är en typ av förändring av meningsgränser och innebär att kommateringens kring substantivet *des Indiens* (’indianer’) tas bort, varpå inskottet försvinner (och därmed också den paus som görs vid inskottet) och meningens enda kommatecken hamnar i stället i slutet av meningen, vilket blir ett naturligare ställe för en målpråksläsare att ta paus. Detta kommatecken får funktionen att avskilja meningens sista ord, ”typ” vilket då blir extra markerat. Rörande detta ords stilvalör har här gjorts ytterligare en förändring. ”Typ” är inte ordboksekvivalenten till källtextens *ou presque* (ordagrant: ”eller nästan”), men för den viktiga rytms skull behövs här ett kort ord, och då ”typ” är ett utpräglat talspråkligt lexem tilldelas det här även en funktion att spegla den talspråklighet som de många kortmeningarna i stycket också innebär. Shiftet kan ses som ett sätt att kompensera för de ställen där meningarna förlängts i passagen och stycket tappat lite av sin ursprungliga rytm och ton (se understrykningarna i exempel 1c). Genom ordet ”typ” plockas samtidigt berättarrösten upp som avsändare och får avsluta passagen på ett slagkraftigt sätt: berättarröstens ton framhävs på så vis omedelbart.

Ett allra sista shift behöver också göras i meningen *Quand ils tiraient, ils tuaient*, då ord-för-ord-översättningen ”När de sköt, de dödade.” inte blir begriplig på svenska. Författarens avsikt är här troligtvis att signalera en så kondenserad stil som möjligt, och på så vis markera den genretillhörighet som knyter an till drag som är typiska för klassisk roman noir: utelämnande av konnektorer och hårdkokt språk (se avsnitt 2.1.1). Då den syntaktiska konstruktionen i franskan här upprepas på ett mycket effektivt sätt – subjektet och verbet i meningens första led – *ils tiraient* (”de sköt”) – återtas på samma sätt efter kommatecknet i form av *ils tuaient* (”de dödade”), blir meningen stilistiskt markerad. Upprepningseffekten är svår att överföra till MT då ordföljden måste ändras i svenskan efter kommatecknet för att bli grammatiskt korrekt. Men inte heller ”När de sköt, dödade de.” blir förståelig. Jag väljer slutligen att prioritera begriplighet framför form genom att

explicitera det logiska sambandet mellan satserna med den finala konjunktionen ”för att”, vilket ger meningen: ”När de sköt var det för att döda.” Anpassningen gör på så vis meningen mindre markerad och slagkraftig i MT, men då passagen som helhet redan är mycket informationstät kan meningen här i gengäld ge måltextläsaren ett visst andrum.

Ordens semantiska komplexitet är inte särskilt problematisk i exempel 1. De flesta av orden kan överföras med sina närmaste ordboksekvivalenter. Två av de centrala innehållsorden med koppling till den semantiska orddomänen *brott* i passagen har dock preciserats vid överföringen. Det franska ordet *cadavre* hade kunnat översättas med ’lik’, men jag väljer här ”död kropp” för att uttrycka ordets mer vardagliga konnotation i stället för den mer kliniska och juridiska, då meningen även rent rytmiskt klingar bättre med två ord i denna mening (ett franskt ord, *cadavre*, motsvaras av två svenska i ”död kropp”). Också ordet *lieux* (’platser’), vilket på franska är ett ord med vid extension, preciseras här i min översättning till ”brottsplatsen” för att betona de betydelsekomponenter som det franska lexemet kan sägas rymma, men som här inte uttalas explicit. Preciseringarna menar jag motiveras av att inledningen är särskilt viktig: den behöver vara begriplig. Förslaget till översättning innebär ett extra ord i MT (56 jämfört med 55 i KT), vilket ger en signal om att rytmen i svenskan ändå kan ha bevarats hyfsat väl.

4.3.2.2 Kärnpassage om Marseille (exempel 2)

- (2a) Marseille n'est pas une ville pour touristes. Il n'y a rien à voir. **Sa beauté** ne se photographie pas. Elle se partage. Ici, il faut prendre partie. **Se passionner. Être pour, être contre. Être, violemment.** Alors seulement ce qui est à voir se donne à voir. Et là, trop tard, on est en plein drame. Un drame antique où le héros c'est la mort. À Marseille, même pour perdre il faut savoir se battre. (TK:47)
- (2b) Marseille är inte en stad för turister. Det finns inget att se. Hennes [Dess] skönhet låter sig inte fotograferas. Den delas. Här, måste man delta. Intressera sig passionerat. Vara för, vara emot. Vara, våldsamt. Bara då gör sig det som finns att se synligt. Och då, för sent, är man mitt i dramat. Ett antikt drama där döden är hjälten. I Marseille, även för att förlora måste man kunna slåss [kämpa].

Detta stycke prydde baksidan av *Total Khéops* vid den ursprungliga publiceringen 1995. Passagen kan sägas vara en programförklaring för romanen i sin helhet (en ”kernepassage”, se delkapitel 4.2), vilket gör den extra intressant att undersöka här.

Innehållsmässigt återkopplar passagen till det grekiska antika dramat: våldet och döden framställs som något man inte kan undkomma då den är själva ”hjälten” på den arena som staden Marseille här beskrivs som. Det övergripande översättningsproblemet handlar om

att hitta rätt ordekvivalenter för att återskapa både programförklaringens semantiska innehåll, men även den slagkraftighet med vilken den är uttryckt. Här måste samtidigt också en rent formmässig detalj hanteras då passagen rymmer en upprepning av kapitelrubriken som inte får försvinna för läsaren. Izzo utformar rubrikerna konsekvent på samma sätt i hela romansviten: varje rubrik inleds med adverbet *où* (sv: 'där'), varefter den uttalar ett maximliknande påstående rörande Marseilleinvånarnas levnadsvillkor (se delkapitel 2.2). Rubriken upprepas sedan i löptexten i sin exakta formulering (eller något modifierad) i det aktuella kapitlet. Då adverbet "där" positioneras i alla rubriker bidrar detta till att starkt betona den rumsliga aspekten. Sentenserna har en kommenterande och förebådande funktion, vilket enligt Smyth (2007:114) ska ses som en blinkning till den antika tragedins form¹⁹. Då denna passage explicit jämför stadsrummet med "det antika dramat", *un drame antique*, blir kopplingen till dramat här både formmässig och tematisk.

Den sista meningen i exempel 2, *À Marseille, même pour perdre il faut savoir se battre.*, syftar här på så vis direkt tillbaka på kapitelrubriken *Où même pour perdre il faut savoir se battre* (TK:41), vilken i ord-för-ord-översättning blir "Där även för att förlora måste man veta hur man slåss [kämpar]". Problemet för översättaren uppstår då rubriken *inte* upprepas i identisk form utan måste anpassas i löptexten, varvid kopplingen (och upprepningseffekten) riskerar att försvinna. I just denna passage har Izzo lagt till ett spetsställt rumsadverbial – *À Marseille* ("I Marseille") – vid omtaget av rubriken i löptexten, varför ett shift här i form av en förändring av ordföljden i den svenska versionen blir oundviklig för att meningen ska bli grammatiskt korrekt. Översättningsförslaget (se 2c) lyder slutligen: "I Marseille måste även förlorarna veta hur man slåss."

De specifika översättningsproblemen kan vidare sägas vara två: att hitta rätt ordekvivalenter för några centrala ord, men även att återspegla passagens förtätade form. KT består här av tolv meningar. Passagen inleds med fyra fullständiga huvudsatser vilka inleds med ett subjekt. I mitten av stycket kommer så plötsligt fyra meningar där stämningen förtätas genom att tre av dessa meningar i rad är icke satsformade meningar. Dessa är: *Se passionner. Être pour, être contre. Être, violemment.* (i ord-för-ord-översättning: "Intressera sig. Vara för, vara emot. Vara, våldsamt."). Här efter kommer sedan två meningar som inleds med konjunktioner vilka introducerar en temporalitet i stycket.

¹⁹ I artikeln för *det grekiska dramat* på Litteraturhistorien.se (2023) förklaras hur kören i de antika dramerna ofta hade rollen att förse publiken med bakgrundsinformation, representera ett tema eller förutspå kommande händelser som ett komplement till själva berättelsen.

Meningarna förklarar att en besökare i Marseille alltid upptäcker för sent att stadens egentliga hjälte är döden, härafter avslutas passagen med en variation på rubriken som då levererar det fatalistiska budskapet: att man måste kunna slåss (eller ”kämpa”) i Marseille. Meningarna lyder här: *Alors seulement ce qui est à voir se donne à voir. Et là, trop tard, on est en plein drame.* (i ord-för-ord-översättning: ”Bara då gör sig det som finns att se synligt. Och då, för sent, är man mitt i dramat.”). På detta sätt är det en liten miniberättelse som byggs upp i passagen, med en tydlig början, mitten och slut, vilket måste bevaras vid översättningen. Och precis som i föregående analys exempel (se 4.3.2.1) handlar det här dels om att balansera källtextens rytm mot målspråkets normer för hur många korta meningar en måltextläsare kan tros acceptera utan att uppleva texten som hackig, dels om att hitta rätt nyans i MT rörande stilvalören för de innehållsord som ska överföras.

De tre centrala icke satsformade meningarna innehåller det franska verbet för att ’vara’, *être*, inte mindre än tre gånger: *être* utgör vartannat ord i passagens mitt. Här bränner det därför tydligt till: det kan här sägas handla om själva grunden för existensen, om själva *varandet* och att ”vara lidelsefullt [passionerat] intresserad av något” (*se passioner*), och vidare på ett ”våldsamt” sätt, vilket är den ordagranna översättningen för *être violemment*. Här blir det vid överföringen en utmaning att både få med formen (de icke satsformade meningarna) och själva det brännande budskapet där inte minst *violemment* (”våldsamt”) utgör ett kärnord, då *våldet* kan sägas vara själva det karaktäristiska urdraget för genren samtida roman noir (se avsnitt 2.1.1), varför det måste ses som centralt att uttrycka i MT.

Min lösning blir att följa meningsstrukturen nära: *rytmen* i KT är vad som har här får styra både ordval och meningsstruktur. Det centrala ordet *violemment* (”våldsamt”) är dock problematiskt. De närmaste ordboksekvivalenterna till *violent* är enligt NE:s franska ordbok ’våldsam’, ’häftig’, ’kraftig’ och ’stark’, vilka samtliga blir för veka i sammanhanget, och en ord-för-ord-överföring till ”Vara, våldsamt.” blir inte idiomatisk. Jag nagelfar då de olika betydelserna av uppslagsordet *violent* i *Le Petit Robert* (2023) och försöker med varianter av ”intensiv” och ”brutal” men utan att lyckas fånga samma kärnkonnotationer som ”våldsamt” rymmer, varför jag väljer att slutligen behålla adjektivet och byter ut verbet ”vara” i stället mot ”existera”. ”Existera, våldsamt” blir på så vis ett mycket markerat textställe i MT, men kan motiveras av att passagen här faktiskt byggs upp till en mindre klimax. Översättningsförslaget lyder då som följer:

- (2c) Marseille är inte en stad för turister. Det finns ingenting att se. Dess skönhet låter sig inte fotograferas. Den kan bara delas. Här måste man vara delaktig. Ge sig hän. Ta ställning för eller emot. Existera, våldsamt. Bara då kan man upptäcka det som finns att se. Och så inser man, alltför sent, att man är mitt i ett drama. Ett antikt drama där döden är hjälten. I Marseille måste även förlorarna veta hur man slåss.

4.3.2.3 Lokalt och socialt färgade dialoger (exempel 3.1 & 3.2)

Sett till *TK* i sin helhet har dialogerna en framträdande plats i romanen. Då stilanalysen av romanens ord, uttryck och stilfigurer tidigare visat att verkspråket är starkt färgat av olika former av talspråkliga drag (se 4.3.1.1), har dessa båda avslutande exempel valts för att illustrera svårigheterna med att översätta källtextens talspråksmarkörer.

- (3.1a) – **Nos vieux, y** peuvent plus nous aider, **putain !** Par exemple, **tu me prends moi.** J'arrive à dix-huit **balais, hein. Ben, y m'faut** cinquante ou cent **balles**, le vendredi soir. Normal, non ? Chez-moi, on est cinq. **Le vieux, où tu veux** qu'y trouve cinq cent **balles**, toi ? Donc, plus ou moins, **j'dis pas** moi, mais ... le jeune, il devra. (*TK*:66)
- (3.1b) – Morsan och farsan, dom kan inte hjälpa oss längre, fan! Till exempel, du tar mig. Jag blir snart arton bast, va. Ja, då behövs femtio pix, eller hundra, på fredagskvällarna. Normalt, eller hur? Hos oss, är vi fem. Min farsa, var du vill att han hittar femhundra pix, du? Alltså, ungefär, jag säger inte jag, men ... den yngste, han borde.
- (3.2a) – **Vé !** C'est journée pédagogique, '**jourd'hui, m'sieur. Y** se font classe **entre eusse**, dit le plus jeune. (*TK*:68)
- (3.2b) – Va! Det är studiedag, i dag, herrn. Dom har lektioner med sig själva, sade den yngste.

Det första exemplet (3.1a) återger en replik från en ung man som ringt in till radiostationen Radio Galère (*galère* kan närmast översättas med ”bekymmer”, ”trassel” eller ”problem”) för att prata om hur svårt det är när föräldrarna inte kan ge fickpengar till sina barn. Nästa exempel (3.2a) är hämtat från en scen där huvudpersonen Fabio frågar ut en grupp yngre nordafrikaner som hänger i sitt förortsområde i norra Marseille, trots att det är en skoldag. Sådär lyder mina översättningsförslag av de båda passagera.

- (3.1c) – Morsan och farsan kan fan inte hjälpa oss längre! Ta mig bara. Jag blir snart arton bast, okej. Då behöver jag ju femtio spänn, eller hundra, för att klara helgen. Det är väl rätt normalt? Men vi är fem hos oss. Och var ska min farsa hitta femhundra spänn liksom? Ja, ungefär alltså, inte för mig kanske ... men min lillebror, han borde få.
- (3.2c) – Mäh! De e studiedag i dag, monsieur. Dom har lektioner med sig själva, sade den yngste.

Här finns ett typiskt sydfranskt uttryck i form av *Vé!* (3.2a), vilket är en interjektion som används för att uttrycka förvåning (*Le Petit Robert* 2023). Detta ord har ingen motsvarighet i svenskan varför det måste ersättas med något annat. Oavsett vilken ekvivalent som här väljs kommer målspråket här att bli en fattigare variant, då källtextens semantiska innehållskomponenter i strikt mening faktiskt inte går att överföra. Strategin som jag här följer (se kapitel 3) är att välja så generella och neutrala ekvivalenter som går för att MT inte snabbt ska upplevas daterad. Valet faller här på ”Mäh!”, som här blir ett idiomatiskt sätt att med eftertryck reagera på det som den tidigare talaren sagt i sin replik.

Ett annat typiskt drag här är att återge de personliga pronomenen *ils* (”de”) och *il* (”han”) med talspråkliga varianter i form av det förenklade *y* (detta förekommer två gånger i exempel 3.1a och en gång i 3.2a). Flera av orden återges med en icke-korrekt stavning i form av fonetiska varianter av hur dessa låter när de uttalas, exempelvis *m'faut* i stället för *il me faut* (”jag behöver”), *jourd'hui* i stället för *aujourd'hui* (”i dag”), *m'sieur* i stället för *monsieur* (”herr”), *j'dis pas* i stället för *je ne dis pas* (”jag säger inte”) och *entre eusse* i stället för *entre eux* (”sinsemellan”, ”med varandra”). Också ordet *ben* är en familjär variant av ordet *bien* (adverb med många betydelser, här närmast ”nåväl” eller som interjektionen ”tja”). Här finns vidare även ett kraftuttryck i form av *putain* (ordagrant ”hora”, men används frekvent i betydelsen ’fan’ eller ’jävlar’), samt de två slangorden *balles* (slang för pengar) och *balais* (ordagrant ’kvast’, här slang för att uttrycka hur gammal man är, hur många ”år” man är) och det vardagliga uttrycket *les vieux* och *le vieux* (’morsan och farsan’ och ’min farsa’). I exempel 3.1a låter Izzo den förste talaren uttrycka sig med icke-korrekt ordföljd, detta sker i meningarna: *Par exemple, tu me prends moi.* (ordagrant: ”Till exempel, du tar mig.”, och även i meningen *Le vieux, où tu veux qu'y trouve cinq cent balles, toi ?* (ordagrant: ”Min farsa, var du vill att han hittar femhundra spänn, du?).

För att återge alla dessa talspråksmarkörer väljer jag att inte fastna vid exakt *hur* dessa repliker var och en ska återges i MT, utan väljer att försöka återskapa en trovärdig variant som kan spegla talet i ett socioekonomiskt utsatt område i sin helhet, vars språk då får uttrycka ungefär samma mängd av talspråksmarkörer i MT. Då KT ursprungligen publicerades 1995 och därför redan kan sägas spegla ett delvis föråldrat slangspråk, måste talspråkligheten också av denna anledning med nödvändighet uttryckas med mer generella ord i MT. De svenska slangord jag slutligen här väljer uttrycker också dessa

mycket specifika semantiska innehållskomponenter, men min bedömning är att dessa ändå kan upplevas som idiomatiska och fungera för 2020-talet: ”bast” för år, ”spänn” för pengar och ”fan” som ekvivalens för kraftuttrycket *putain*. Franskans icke-korrekta ordföljd på två ställen har jag inte överfört alls till svenska då jag menar att det skulle kunna bli alltför markerat. Detta skulle behöva uttryckas på två ställen som ett brott mot svenskans V2-regel, vilket skulle innebära en allt för stor förändring av MT. De många icke-korrekta stavningarna i KT har jag dock markerat i MT genom att stava ”det är” i form av det talspråkliga ”de e”. Överföring av talspråksmarkörer är känsligt, och här har jag valt att överföra markörerna lite i underkant: hellre ett generellt sett neutralare språk än en alltför stor mängd laddade ord och talspråksmarkörer som får läsaren att stanna upp i sin läsning på grund av att språket uppfattas som icke trovärdigt. Och fortfarande är det här också den viktiga rytmen och tonen i KT som fått styra de anpassningar jag väljer att göra.

Man kan konstatera att antalet talspråksmarkörer är betydligt färre i MT än i KT, vilket gör att den svenska versionen kan uppfattas som mindre uttrycksfull och ”snällare”. Men i valet mellan att överföra varje talspråksmarkör har jag valt att lägga mig på en nivå där talarens sociolekt framträder, men inte riskerar att göra MT för markerad, då risken finns att läsaren skulle stanna upp och fundera på innebörden av en viss översättningslösning.

4.4 Syntes

Analyserna av exempelpassagerna i 4.3.1–4.3.2 visar att de shift som har genomförts vid överföringen från källtexten till målversionen har varit av en mängd olika slag.

De flesta förändringar har handlat om preciseringar, tillägg, generaliseringar och ändringar av meningsgränserna för att på så vis kunna återskapa verkspråkets rytm och ton i målversionen. En av de största svårigheterna har handlat om att överföra det spänningsskapande elementet i form av hur *rytmen* uttrycks i KT, vilket ofta föranlett förändringar i meningsgränserna och tillägg av verb och subjekt i MT i flera av källtextens icke satsformade meningar. En annan svårighet har varit överföringen av de specifika *semantiska valörerna i källtextens lexikon*: de talspråkliga och kulturspecifika uttrycken

samt det särpräglade lakoniska språket har behövt anpassas så att verkspråkets *ton* och överföringen av den centrala berättarrösten kunnat återskapas i MT.

Avslutningsvis kan analysen sägas visa hur komplex en överföring av verkspråket kan te sig i sin helhet. Då verkspråket konstitueras av språkets samtliga lexikala, syntaktiska och retoriska element kan en kort litterär passage kräva en skraddarsydd lösning utifrån den givna texten: översättaren får söka återskapa verkspråkets särdrag på bästa sätt.

5 Diskussion

I detta arbete har jag velat ta reda på genom vilka förändringar (*shift*) av ett textutdrag om cirka 6 000 ord från Jean-Claude Izzos kriminalroman *Total Khéops* (1995) som det så kallade *verkspråket* – det vill säga författarens specifika språkbruk i ett visst litterärt verk i form av det personliga uttryck som varje enskild text ikläs – kunnat överföras så väl som möjligt från franskans original till min egen svenska översättning.

Tack vare den inledande källtextanalysen i kapitel 2 kunde källtextens specifika särdrag och särskilda översättningssvårigheter inledningsvis ringas in. Dessa handlade om svårigheter att överbrygga texten *tidsmässigt* (det språk som återges i KT är färgat från olika historiska tider), *socialt* (romanen speglar olika grupper i Marseille vars språk på olika sätt är kraftigt färgat av talspråk och olika sociolekter), *geografiskt* (texten är starkt förankrad såväl spatialsamt tematiskt och lexikalt i Marseille i södra Frankrike) men alldeles särskilt *stilistiskt*, då boken skriver in sig i en genre som utgör en typisk fransk texttyp (roman noir), och även kan sägas utgöra en del av en lokal, politisk strömning av kriminallitteratur som växte fram i flera Medelhavsstäder på 1990-talet och där *Total Khéops* var en av de stora succéerna. I arbetets kapitel 4 gjordes vidare en djupgående stilanalys där de specifika stilistiska svårigheterna beskrevs mer ingående. De största problemen vid överföringen visade sig handla om att överföra den pregnanta *rytmen* i KT, då författaren använder många icke satsformade meningar på ett för svenskan ovanligt sätt: ettordsmeningar staplas efter varandra i kluster, textbindningen mellan fraserna utelämnas ofta och ordvalet pendlar från att vara avskalad och lakonisk till att beskriva mycket specifika regionala företeelser. Men även att hitta ordekvivalenter som signalerade motsvarande stilvalörer i svenskan för källtextens säregna blandning av

abstrakta och preciserade ord, var en stor utmaning. De överföringar från franska till svenska som studerades i avsnitten 4.3.2.1–4.3.2.3 visade att det behövdes ett omfattande arbete kring mycket små detaljer vid överföringen av KT till svenska, och att den adekvansinriktade globala strategi som jag anammat inför arbetet ofta behövde frångås för att kunna överföra verkspråket. Analysexemplen visar att en mängd semantiska och syntaktiska anpassningar har behövt göras för att balansera källtexten, både till form och innehåll, gentemot svenska språknormer för att kunna överföras till idiomatisk svenska, med den viktiga tonen och grundrytmen uttryckt också i målversionen.

Jag har svårt att se att jag med någon annan metod än en näranalys av stilen i romanen skulle ha kunnat nå en djupare kunskap kring översättningssvårigheterna vid överföringen från franska till svenska av källtexten. Däremot hade det förmodligen behövts många fler exempel för att kunna dra mer generella slutsatser kring hur vissa av problemen skulle ha kunnat lösas på ett mer systematiskt sätt. Den mängd stilistiska klurigheter som verkspråket visade sig rymma hade behövt undersökas i ett längre textutdrag. Här kan jag bara försiktigt konstatera att det *går* att hitta tonen på svenska för *TK*, även om vägandet mellan olika shift – det vill säga det ständiga balanserandet mellan källtexttrogenhet och läsbarhet vid val av ekvivalent som bäst uttrycker verkspråket i MT – varit tidskrävande.

Den hypotes som ställdes i inledningen av detta arbete (se s. 4), där jag funderade på om en djupare kunskap kring *Total Khéops* stilistiska särdrag och egenspecificitet skulle kunna ge en delförklaring till varför denna franska kriminalklassiker ännu inte översatts till något skandinaviskt språk, är denna undersökning dessvärre alltför begränsad för att kunna ge någon signal om. Man kan konstatera att måltexten på många sätt blir en fattigare variant av källtexten rent semantiskt, på grund av svårigheterna att överföra både kulturspecifika ord och uttryck och de många talspråksmarkörerna, men översättningen av romanutdraget visar ändå att det *går* att återskapa källtextens verkspråk trots att många slanguttryck exempelvis översatts med mer generella varianter, utifrån målsättningen att återskapa källtextens rikhet i form av särdrag genom andra former av ekvivalenter: de många talspråksmarkörerna i KT bör inte ha varit ett skäl för att inte översätta romanen till något skandinaviskt språk.

Högst sannolikt har den svenska kriminallitteraturens egen framgångssaga under 2000-talet gjort det svårare för icke-anglosaxiska språkområden att hävda sig på kriminal-litteraturmarknaden i Sverige. Förhoppningen är dock att denna översättningsstudie ska

kunna visa att det är fullt möjligt att överbrygga de översättningsproblem som behöver hanteras vid överföringen av en fransk roman noir-deckare till svenska, och att svenska förlag ska våga berika den svenska kriminallitteraturfloran med fler översatta alster från franskan rörande denna texttyp. För att få kunskap om varför samtida franska roman noir-utgåvor ännu inte översatts och lanserats i Skandinavien i större utsträckning skulle troligtvis någon form av sociologisk undersökning av litteraturmarknaden för denna typ av översatt litteratur behövas. En sådan studie skulle välkomnas.

Källförteckning

Material

Izzo, Jean-Claude (2001) [1995]. *Total Khéops. Une enquête de Fabio Montale*. Paris: Gallimard/Folio policier.

Referenser

- Bakker, Matthijs, Koster, Cees & van Leuven-Zwart, Kitty, 2009. Shifts, I: Mona Baker & Gabriela Saldanha (red.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2 uppl., s. 269–274. London/New York: Routledge.
- Benzid, Aziza (2015). *La représentation de la ville dans le roman policier méditerranéen. Cas de Yasmina Khadra, Jean-Claude Izzo et Manuel Vázquez Montalbán*. Diss. Université de Hadj Lakhdar Batna 2.
- Berglund, Karl (2017). *Mordens marknad: litteratursociologiska studier i det tidiga 2000-talets svenska kriminallitteratur*. Diss. [sammanfattning]. Uppsala universitet.
- Bibeln* (1999). [e-bok]. S. 2437. Stockholm: Fakta info direkt. Tillgänglig: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kb:sou-7652990> [2023-01-01]
- Bildningspodden (2022). Deckare. [poddavsnitt]. *Anekdot, det digitala bildningsmagasinet*, nr 143. Stockholms universitet. Tillgänglig: <https://anekdot.se/bildningspoddavsnitt/deckare/> [2023-01-01]
- Björnsson, Carl Hugo & Hård af Segerstad, Birgit (1979). *Lix på franska och tio andra språk: läsbarhetsprövning av franska skolböcker*. Stockholm: Pedagogiskt centrum, Stockholms skolförvaltning.
- Blom, K. Arne (2023). detektivroman. *Nationalencyklopedin*. Tillgänglig: Nationalencyklopedin. [2023-01-01]
- Broberg, Jan (2005). En hårdkokt ikon. Raymond Chandler (1888–1959). I: Mattias Boström, Jan Broberg & Marika Hemmel m.fl. *Tretton kriminella klassiker. Författarporträtt*, s. 29–49. Lund: BTJ förlag.
- Desnain, Véronique (2015). Style et idéologie dans le roman noir. I: *Itinéraires*, nr 1, s. 1–11. doi:10.4000/itineraires.2685 [2023-01-01]
- Eckholm, Christer (2019). *Epikanalys: en kort introduktion*. Malmö: Gleerups.
- Eriksson, Olof (2000). Meningsstrukturen i svenskan och franskan. (2000). I: Olof Eriksson (red.) *Översättning och språkkontrast i nordiskt-franskt perspektiv: föredrag och presentationer från en nordisk forskarkurs*, s. 14–25. Växjö universitet.
- Eriksson, Olof (1997). *Språk i kontrast: en jämförande studie av svensk och fransk meningsstruktur*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Évrard, Franck (1996). *Lire le roman policier*. Paris: Dunod.
- Ferri, Sandro (2018). Towards a history of Mediterranean noir. [webbartikel]. *Crimereads*, den 20 april. Tillgänglig: <https://crimereads.com/towards-a-history-of-mediterranean-noir/> [2023-01-01]
- Gallimard (2023). *Collection Série noire*. [webbartikel]. Tillgänglig: [https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Serie-noire/\(sourcencode\)/116270](https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Serie-noire/(sourcencode)/116270) [2023-01-01]
- Genette, Gérard (2002) [1987]. *Seuils*. Paris: Éditions Points.

- Geyer, Adèle (2022). *Le verlan à l'écran. Emploi, représentation et traduction du verlan en suédois dans les sous-titres de films et séries français des quatre dernières décennies (1984–2020)*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2022.
- Guillemin, Alain. (2003). Le polar "marseillais". Reconstitution d'une identité locale et constitution d'un sous-genre, *Contrario*, vol. 1, s. 45–60.
- Holm, Lisa (2015). Rytmi i romanprosa. En studie av rytmiska signalement i tio samtida svenska romaner. I: Carin Östman (red.) *Det skönlitterära språket. Tolv texter om stil*, s. 215–235. Stockholm: Morfem.
- Holm, Lisa (2021). *Semantiska grundbegrepp. Grammatik och semantik i ett översättningsperspektiv. ÖVSB12*. Semantik-kompendium HT21 pdf 15_8. [internt material]. Lunds universitet.
- Holm, Lisa (2022). *Översättningslösningar. ÖVSB25 Översättningsvetenskap och översättningsanalys VT 22*. [internt material]. Lunds universitet.
- Håkanson, Nils (2021). *Dolda gudar: en bok om allt som inte går förlorat i en översättning*. [Stockholm]: Nirstedt/litteratur.
- Ingo, Rune (2007). *Konsten att översätta: översättandets praktik och didaktik*. Upplaga 1:4. Lund: Studentlitteratur.
- Izzo, Jean-Claude (2019) [2005]. *Total chaos*. Översatt till engelska av Howard Curtis, London: Europa editions.
- Lagerholm, Per (2008). *Stilistik*. Uppl. 1:8. Lund: Studentlitteratur.
- Lanzmann, Claude (red.) (1997). Roman noir. Pas d'orchidées pour les T.M. *Les temps modernes* Nr 595, augusti-september-oktober.
- Lindqvist, Yvonne (2005). *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska*. Uppsala: Hallgren & Fallgren.
- Lund, Hans Peter (2014). *Tekstsprog* (2014). [opublicerad].
- Lund, Hans Peter (2015a). Traduire Claude Simon en danois: *Le Jardin des Plantes et Le Tramway*. *Cahiers Claude Simon*, den 30 april, nr 10, s. 129–140. Tillgänglig: <http://journals.openedition.org/ccs/954>. doi:10.4000/ccs.954. [2023-01-01]
- Lund, Hans Peter (2015b). Traduire Jean Rouaud. I: Cécile Narjoux & Geneviève Salvan (red.) *La langue de Jean Rouaud. "C'est mon art, ces miroitements de la langue"*, den 16 oktober, s. 125–140. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
- Lundquist, Lita (2005). *Oversættelse: problemer og strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv*. 3. uppl. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Matalon, Jean-Marc (2020). *Jean-Claude Izzo. Les vies multiples du créateur de Fabio Montale*. Paris: Éditions du Rocher.
- Melin, Lars & Lange, Sven (1995). *Att analysera text*. 2 uppl. Lund: Studentlitteratur.
- Mossberg, Mari (2021a). Att beskriva översättarstilar – en analys av sex svenska översättningar av *Madame Bovary*. I *Två svensk-franska studier*, s. 5–97. Nordlund: Småskrifter från Nordiska språk i Lund, vol. 35, Nordiska språk, Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, Lund.
- Mossberg, Mari (2021b). Icke satsformade meningar i svensk-fransk kontrastiv belysning. I *Två svensk-franska studier*, s. 99–172. Nordlund: Småskrifter från Nordiska språk i Lund, vol. 35, Nordiska språk, Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, Lund.
- Pezzotti, Barbara (2022). Towards a definition of Mediterranean noir or crime in the Mediterranean: Mediterranean noir or Mediterranean crime fiction? *Belphégor*, 20–1, den 16 augusti. doi:10.4000/belphegor.4684 [2023-01-01]

- Poučová, Marcela (2007). *Le roman noir – une réflexion sur la société française après 1968*. Brno. Diss. Masaryk University.
- Schweighaeuser, Jean-Paul (1984). *Le roman noir français*. Paris: Puf.
- Sjöwall, Maj & Wahlöö, Per (2005) [1965–1975]. *Roman om ett brott. Del 1–10*. [jubileumsutgåva]. Stockholm: Norstedts/Panocket.
- Smyth, Edmund J. (2007). Marseille Noir: Jean-Claude Izzo and the Mediterranean detective. *Romance Studies*, 25: 2, s. 111–122.
- Språkriktighetsboken* (2016) [2011]. 2 uppl. [Malmö]: NE.
- Svenska Akademiens grammatik* (1999). Ulf Telemann, Staffan Hellberg & Erik Andersson. Stockholm: Norstedts Ordbok i distribution.
- Svenska förläggareföreningen* (2022). Oktober 2022: Skönlitteratur. [månadstopplista]. https://forlaggare.se/wp-content/uploads/2022/11/oktober_2022.pdf [2023-01-01]
- Sveriges författarfond* (2022). De mest utlånade boktitlarna i folk- och skolbibliotek 2021. Tillgänglig: <https://www.svff.se/pdf/Titeltopp%202021.pdf> [2023-01-01]
- Tegelberg, Elisabeth (2021). *Svensk litteratur i Frankrike: förmedling, utgivning, översättning*. Stockholm: CMK förlag.
- Vestergaard Kobbersmed, Miriam (2015). *Mod en litterær oversættelseskritik*. Århus: Århus universitet.
- Vinay, Jean-Paul & Darbelnet, Jean (1963) [1958]. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Reviderad uppl. Paris: Librairie Marcel Didier.
- Zettergren, Sophie (2009). Hur fräscht är slang? *Med andra ord*, nr 61, s. 8–13.

Databaser, digitala uppslagsverk, e-post och webbplatser

- Alex författarlexikon* (2023). Hårdkokt. [uppslagsverk]. https://www.alex.se/lexicon_dictionary/article/85-hardkokt [2023-01-01]
- Beul Vandenberghe, Nathalie (2022). E-post. Gallimard, Paris. Den 8 november.
- KORP*. [textdatabas]. Göteborgs universitet, Språkbanken text, version 9. Tillgänglig: <https://spraakbanken.gu.se/korp/>
- Litteraturhistorien.se*. [webbplats]. Det grekiska dramat. Tillgänglig: <https://litteraturhistorien.se/det-grekiska-dramat.html> [2023-01-01]
- Lix*. [webbplats]. Tillgänglig: <https://www.lix.se/>
- Mediearkivet*. [databas för digitala nyheter]. Tillgänglig: Retriever, <https://www.retrievergroup.com/sv/product-mediarkivet> [2023-01-01]
- Nationalencyklopedin* (2023). Hårdkokt. Tillgänglig: Nationalencyklopedin. [2023-01-01]
- Nationalencyklopedin* (2023). Sociolekt. Tillgänglig: Nationalencyklopedin. [2023-01-01]
- Nationalencyklopedins franska ordbok* (2023). Tillgänglig: NE Ordböcker. [2023-01-01]
- Oxford English Dictionary* (2023). Good. Tillgänglig: www.oed.com [2023-01-01]
- Le Petit Robert de la langue française* (2023). Té. Tillgänglig: Dictionnaires Le Robert. [2023-01-01]
- Le Petit Robert de la langue française* (2023). Violent. Tillgänglig: Dictionnaires Le Robert. [2023-01-01]
- Slangopedia*. [webbplats] Tillgänglig: <http://www.slangopedia.se/>
- Svensk ordbok* (2021). Svenska Akademien, uppl. 2. Tillgänglig: <https://svenska.se/>
- TLFi* (2023). Vomin. Trésor de la langue Française informatisé. Tillgänglig: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3041572425> [2023-01-01]